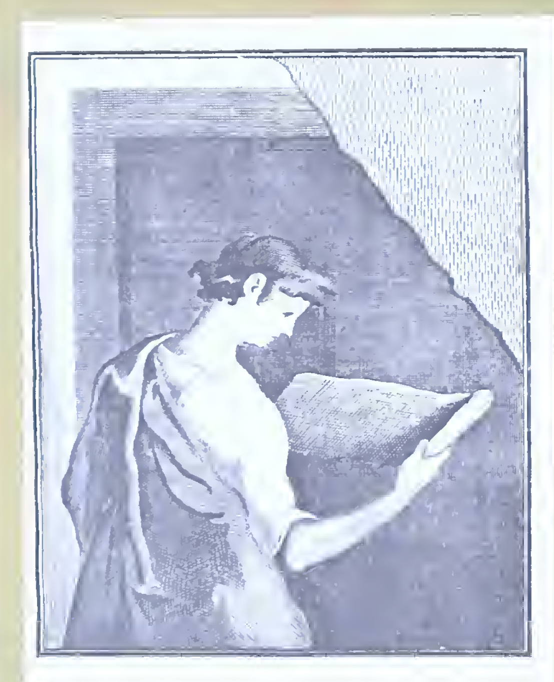




THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY





Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/kunstgewerbeblat01unse_0

Kunstgewerbeblatt

Monatsschrift

für

Geschichte und Litteratur der Kleinkunst, Organ für die Bestrebungen der Kunstgewerbevereine.

Unter Mitwirkung

von

J. Brinckmann, Bruno Bucher, F. Ewerbeck, Jakob v. Falke, C. Grunow, R. Graul,
C. Gurlitt, P. Jessen, J. Lessing, F. Luthmer, Marc Rosenberg,
Fr. Schneider, A. Schnütgen

herausgegeben von

Arthur Pabst

Fünfter Jahrgang



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1889.

Druck von August Pries in Leipzig.

Inhaltsverzeichnis des fünften Jahrganges.

Kunstgeschichtliches.

Ausstellungen, Sammlungen, Vereine.

Verschiedenes.

Bücherschau.

Litterarische Notizen.

Kleine Mitteilungen.

Museen, Vereine ꝛc.

Verzeichnis der Illustrationen und Kunstbeilagen.

Die mit † bezeichneten Abbildungen sind Einzelblätter.







Holzmarqueterie einer Tischplatte.

Frankfurter Privatbesitz.

Lith. Anst. v. J. G. Fritzsche, Leipzig.





Fig. 1 Tischplatte, Holz geschnitzt. Ende des 17. Jahrhunderts. Kgl. Museum in Kassel.

Verzierte Tischplatten.

Von Jakob von Falke.

Hierzu eine farbige Tafel und vier Abbildungen im Text.

Sollte man nicht denken, eine Tischplatte sei ganz ungeeignet zu einer besonderen oder reicheren Verzierung? Zum Teil verdeckt oder ganz zugedeckt, ist sie ja auch durch das, was darauf gestellt ist, eben durch die Bestimmung und den Gebrauch des Tisches beständiger Gefahr der Beschädigung ausgesetzt. Rationell hätte also die Kunst gerade von dieser Stelle ihre Hände weglassen sollen, aber die schöne Fläche war wiederum zu verlockend und zu lohnend, um sie nicht in jeder Weise zu schmücken mit aller Technik, welche sich nur auf der Fläche anwenden ließ. Und so haben es die früheren Zeiten gemacht, und so machen wir es heute. Je nach Material und Laune wird die Tischplatte gravirt, geschnitzt, getrieben, geätzt, mit Ölfarben oder Lack bemalt, mit Marqueterie und Mosaik belegt, heute auch wohl mit dilettantischen Modekünsten verziert.

Relief wie Malerei sind gewiß diejenigen Künste, welche zur Dekoration der Tischplatte am ungeeignetsten sind. Das Relief ist dem Gebrauch hinderlich, da derselbe doch eine ebene Fläche verlangt, und das Gemälde ist ewig gefährdet. Beides ist aber kein Hindernis; der Luxus, welcher Schaustücke schafft, braucht nicht darnach zu fragen. Zeuge dessen sind zwei Tische, welche wir unter Fig. 1 und 2 abbilden. Der eine in Holz geschnitzt, mit Wappen, Figuren, Ornamenten reich verziert, befindet sich im königlichen Museum in Kassel, der andere stellt eine in Silber getriebene Platte dar. Silberne Tische, gewiß Zeichen der Üppigkeit und des Reichtums, waren nicht immer Seltenheiten, aber wenn die Zeiten der Not kamen, wanderten sie wieder in die Schmelze. Zu den wenigen, die sich erhalten haben, z. B. in der Schatzkammer der Fürsten Esterhazy, in der

Silberkammer des Herzogs von Cumberland, gehört auch der von uns abgebildete Tisch,



Fig. 2. Tischplatte, Silber getrieben. Deutschland, Anfang des 18. Jahrhunderts. Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

welcher im Grünen Gewölbe zu Dresden aufbewahrt wird. Er ist deutsche Arbeit, obwohl er aus jener Zeit stammt, etwa um das Jahr 1700, da Ludwig XIV. ganze Zimmerausstattungen in Silber machen ließ, welche schon nach wenigen Jahren von den Kosten seiner Kriege und Niederlagen wieder verschlungen wurden. Die Technik ist getriebene, nicht gra-

virte Arbeit, was wohl rationeller gewesen wäre. Silberne Tische mit gravirten Darstellungen (den Plänen von Rom und Konstantinopel) besaß schon Karl der Große.

Wie unangemessen, praktisch genommen, die Ölmalerei auf einer Tischplatte ist, davon giebt ein Tisch im österreichischen Museum ein lehrreiches Beispiel. Die Tafel beträgt etwa ein Meter im Quadrat und ist ganz mit bildlichen Darstellungen in sehr willkürlicher Anordnung bedeckt; man muß ganz um den Tisch herumgehen, sie alle richtig zu sehen. Die Bilder sind gar mannigfacher Art, Scenen aus dem Leiden Christi, die heil. Ursula mit ihren elftausend Jungfrauen Kopf an Kopf in einem Schiffe zusammengedrängt, Fechtübungen der Landsknechte, Darstellungen von Jagd- und anderen Vergnügungen. Ob die Malerei, welche, dem Kostüm nach zu schließen, noch in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts fällt, einmal gut gewesen, ist schwer zu sagen, da die Natur der Sache es mit sich gebracht hat, daß sie gar oft hat restaurirt werden müssen, und noch gegenwärtig ist sie nur mit Mühe unter einer Glasplatte zu schützen. Eine ganz ähnliche, etwas jüngere Tischplatte (sie trägt die Jahreszahl 1530), welche gegenwärtig dem Kunstgewerbemuseum in Berlin gehört, geben wir — zur Hälfte — in unserer Abbildung 3. Sie ist Schweizer Arbeit, während die Platte im österreichischen Museum ihren malerischen Schmuck wohl in Nürnberg erhalten hat. Es sind recht mannigfache Scenen lustigen Lebens, welche sich auf dem Berliner Tische dargestellt finden, Jagden und Turniere, ein Scherzturnier auf dem Wasser, Tanz und Spiel, eine gedeckte Tafel, eine Gesellschaft, die sich mit Kegelschieben unterhält, alles aus kulturgeschichtlichem Gesichtspunkt recht interessant und anmutig zu sehen, jedoch der Technik nach nicht wenig unpassend für ein praktisches Stück Möbel.

Verwandt diesen bemalten Tischen und denselben auch ziemlich gleichzeitig sind die geätzten Tischplatten aus Solenhofer Stein von deutscher und wohl meistens Nürnberger Arbeit, deren sich eine ziemliche Anzahl in Sammlungen oder im Privatbesitz erhalten haben. Eine verhältnismäßig sehr große Tafel, verziert mit Blumen, Tieren, allegorischen Gegenständen und Inschriften besitzt ebenfalls das österreichische Museum. Sonst besteht der Schmuck häufig aus Wappen, auch wohl aus astronomischen Darstellungen. Diese Tischplatten fallen insofern in das Gebiet des Malerischen, als der vertiefte Grund oder auch wohl die Verzierung Farbe und Vergoldung erhalten haben. Da aber die Verzierung nicht eigentlich Relief, sondern in gleichmäßiger Höhe und oben glatt gehalten ist, so gehören solche Tische immerhin zum brauchbaren Möbel.

Der Natur der Sache entsprechend ist die richtige Technik für die Verzierung einer Tischplatte, wenn sie einmal sein soll, Mosaik oder Marqueterie, d. i. Einlagen in Stein oder Holz. Mosaikplatten aus farbigen und edlen Steinarten werden wegen der Mühsamkeit der Arbeit, auch wohl wegen der Kostbarkeit des Materials immer eine Art Ausnahme bilden und nur dem höchsten Luxus erreichbar sein. Dennoch hat das nicht verhindert, daß daraus ein Jahrhunderte andauernder Industriezweig geworden ist, der freilich nur einen oder nur einen bevorzugten Sitz gehabt hat und noch hat, nämlich Florenz. Hier in Florenz war die Technik des Steinmosaiks schon mittelalterlich — man denke nur an San Miniato — die Anwendung auf Tischplatten scheint aber doch erst dem 17. Jahrhundert anzugehören und hat sich seitdem bis auf unsere Tage erhalten. Einige schöne Beispiele der älteren Zeit befinden sich zu Wien im Palais Liechtenstein. Die Zeichnung, durchweg ornamental gehalten, hat natürlich mit dem Geschmack der Zeiten gewechselt. Heute, und zwar seit mehreren Jahrzehnten bereits, überwiegt eine mit Material und Technik sehr wenig harmonirende naturalistische Verzierung von Blumen, die teils Bouquets bilden, teils zu Kränzen gewunden, teils über die Fläche gestreut sind. Sie liegen bunt in schwarzem Stein, welcher die Grundfläche bildet. Das steht im Gegensatz gegen die ältere Art, welche die ganze Fläche als ein ornamentales System behandelte.

Diese Tischplatten in pietra dura, wie man sie wohl bezeichnet, waren eine Spezialität und sind es geblieben; zu allgemeinerer Anwendung konnte sich nur die Holzmarqueterie mit ihren verwandten Nebenzweigen erheben. Auch diese stammt aus Italien und wurde schon im Mittelalter in Venedig, Florenz und anderen Städten geübt, zuerst geometrisch in Zusammensetzung aus kleinen Stückchen, dann mit schöner ornamentaler Zeichnung und Figuren an Chorstühlen, Truhen, Kasten und anderem Mobiliar.

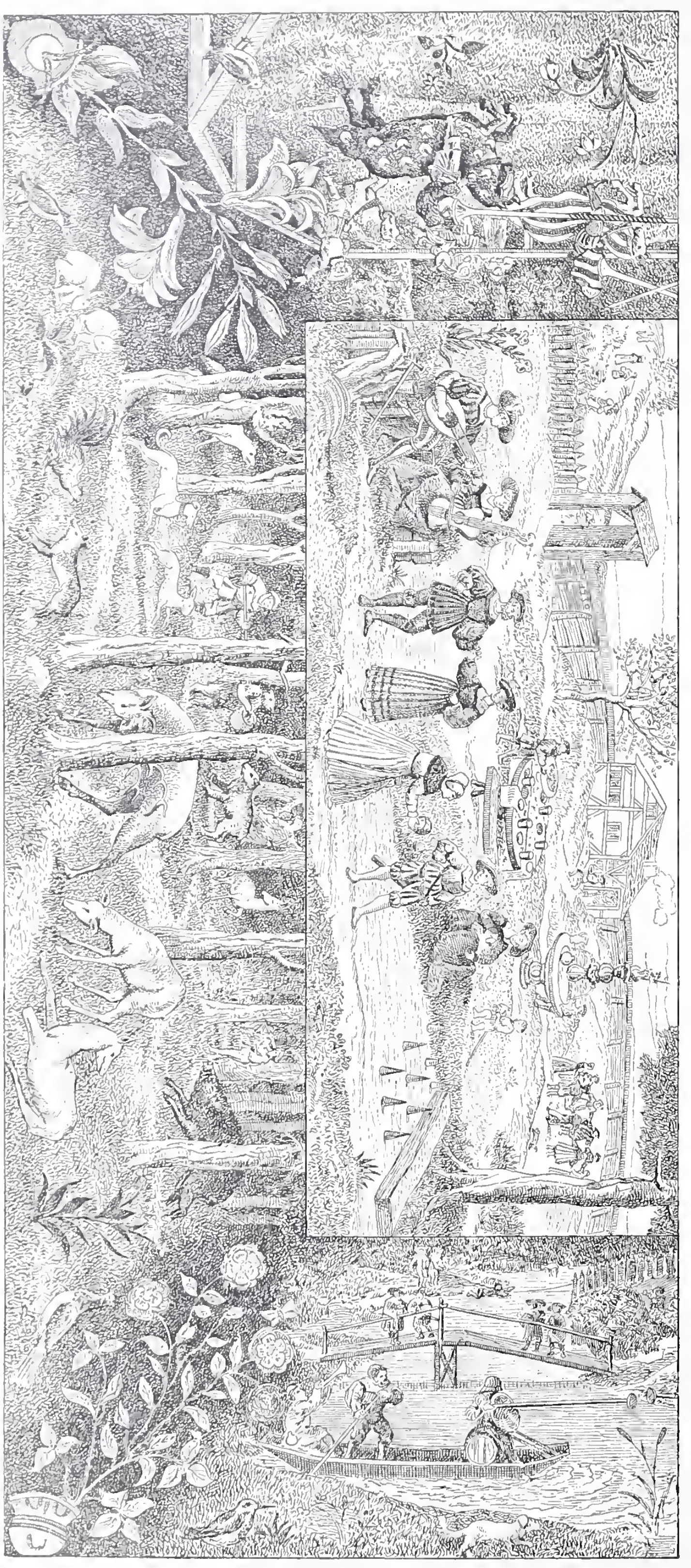


Fig. 3. Hälfte einer Tischplatte, gemalt in der Schweiz 1530. Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin.

Diese „Intarsien“ bilden bekanntlich einen der reizendsten Zweige des Kunstgewerbes zur Zeit der Frührenaissance. Man benützte, um einen gewissen Reichtum der Farben und Töne zu erhalten, neben verschieden farbigen Hölzern auch Elfenbein, entweder gefärbt oder in seiner Naturfarbe.

Zu einem besonderen, später auch in Deutschland viel gepflegten Zweige erhob sich die Verbindung des weißen Elfenbeins mit schwarzem Ebenholz. Auch dieses begann höchst zierlich mit feinen geometrischen Mustern in Sternen, Rosetten, die aus kleinen keilförmigen Stückchen sich zuzusammensetzten, eine Art, die man nach der Certosa als Certosiner Mosaik bezeichnet. Dann folgen die eigentlichen gewundenen Renaissanceornamente, auch Einlagen mit gravirten Figuren. Von dieser ornamentalen Art im Stil der Renaissance, giebt unsere Abbildung 4 ein hübsches Beispiel. Die Tischplatte, von dem Verfertiger, einem anscheinend in Italien lebenden Deutschen, selbst bezeichnet, befindet sich im Besitz des Grafen Pourtalès in Berlin. Einen schönen Certosiner Tisch besitzt das österreichische Museum.

Soviel auch die Holzmarqueterie im 16. und 17. Jahrhundert Anwendung gefunden hatte, so erlebte sie, was Tische betrifft, ihre blühendste Zeit erst im 18. Jahrhundert. Vorausgegangen — und auch noch gleichzeitig — war ihr die Boulle-Arbeit, die Erfindung des berühmten André Boulle, Ebenisten Ludwigs XIV., eine Mosaikart, welche Metall, Schildkrot, Elfen-

bein, Holz zu glänzendster Wirkung miteinander vereinte, so recht die entsprechende Kunstweise für diesen prachtliebenden König. Auch sie hatte, wie auf anderen Möbelstücken, so ganz insbesondere auf den Tischplatten, ein reiches Feld der Anwendung gefunden.

Die Holzmosaik des 18. Jahrhunderts, welche ihr folgte, war bescheidener in der Wirkung, aber reicher, kunstvoller in der Zeichnung, mannigfacher in den Farbentönen. Was diese letztere Eigenschaft betrifft, so waren es die tropischen Hölzer, welche, damals in Mode gekommen, die Tischlerei mit einer Menge neuer Holzarten versahen. In der Zeichnung hatten die Boulle-Arbeiten wohl viel ornamentalen Schwung, aber die Figur in blankem Metall fand doch nur äußerst bescheidene Anwendung. In der Holzmarqueterie war das anders. Die Fülle der natürlichen Töne, durch künstliche Färbung unterstützt, und dazu die größere Leichtigkeit der Technik erlaubten eine freiere, selbst naturalistische Gestaltung des Ornamentes und eine größere und mannigfaltigere Einmischung von Figuren. So fanden sich denn im Laufe des 18. Jahrhunderts, je nach dem wandelnden Geschmack, allerlei lebende Scenerien auf den Tischplatten ein, Vögel und anderes Getier, Scenen mit Chinesen und Persern, so lange diese Völkerschaften damals Modelaune waren, Hirtenscenen, landschaftliche Bilder, Blumen, Bouquets und Blumenkränze u. a. Es hat sich von dieser Art heute noch so mancherlei erhalten, daß es kaum nötig scheint, einzelnes zu nennen. Unsere Farbentafel giebt ein sehr schönes und reiches Beispiel, welches sich im Besitz des Herrn Vanni in Frankfurt a/M. befindet.

Diese Kunst der Holzmarqueterie wurde im 18. Jahrhundert auch in den deutschen kunstgewerblichen Städten viel geübt, ihre bevorzugte Stätte war allerdings Paris und sie ist es bis auf den heutigen Tag geblieben. Frankreich allein hat sich die Vorliebe für solche Tischplatten bewahrt. Was anderswo, z. B. in Wien, derartiges gemacht wird, ist gerade keine Seltenheit, aber es bildet die Ausnahme von dem herrschenden Geschmack. Es verträgt sich nicht mit dem wieder aufgelebten Renaissancemobiliar und begegnet zugleich einem reichlicheren Gebrauch gewebter und gestickter Decken, welche ja die schöne Kunstarbeit verbergen und die Mühe umsonst machen würden.

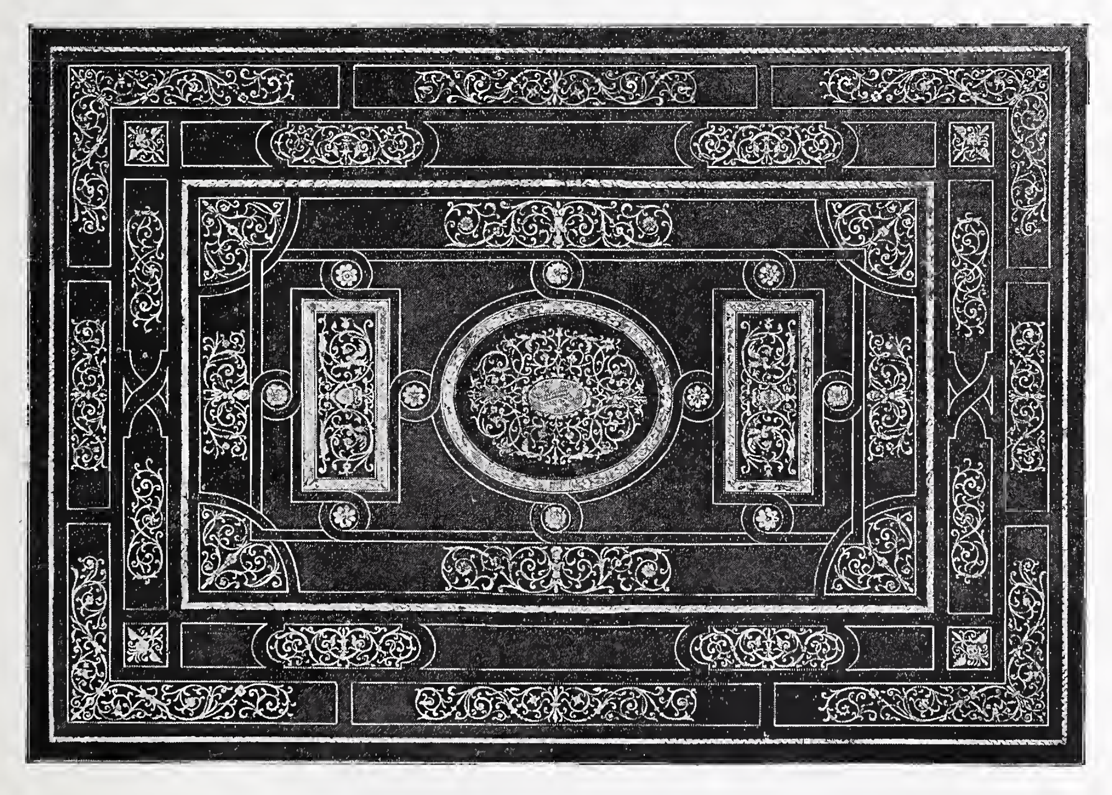


Fig. 4. Tischplatte, Ebenholz mit Elfenbeineinlage. Bez.: Leonardo Felger. 1614.
Besitzer: Graf Pourtalès in Berlin.



Fig. 3. Kommode von Wilhelm Beneman. (Palais de Fontainebleau.)

Kunstgewerbliche Streifzüge.

Von Richard Graul.

IV. Bemerkungen über Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts.

6. Das Ende des Stiles Louis XVI.

Unsere letztmaligen Bemerkungen über Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts galten vornehmlich — Band IV, S. 49—53 — dem hervorragendsten Ebenisten des Stiles Louis XVI., dem Jean Henri Riesener. Aber wir hatten an gleicher Stelle darauf hingewiesen, wie zahlreich sich neben den tonangebenden Meister tüchtige Genossen und Rivalen scharten, und hatten kurz angedeutet, daß deutsche Kunsthandwerker an der Umformung des leichten zierlichen Louis XVI.-Stiles der Marie Antoinette zu einer nüchterneren und schwerfälligeren Weise, welche den Stil der Revolutionszeit vorbereitet, namhaften Anteil nahmen. David Roentgen aus Neuwied und Wilhelm Beneman ragen vor allen hervor. Roentgen, der mit den Erzeugnissen seiner Werkstatt in Neuwied einen internationalen Handel trieb, zeichnete sich aus durch die Kunst, mit der er die Marqueterie handhabte. Nicht in der Erfindung, nicht in der formalen Komposition liegt der Schwerpunkt seines Könnens, wohl aber hat sich Roentgen um die Ausbildung der Marqueterietechnik die größten Verdienste erworben: mit einer Auswahl Ton in Ton gebeizter Hölzer wußte er der älteren Weise, die namentlich exotische Farbhölzer verwandte, selbständige nicht minder wirkungsvolle Weise an die Seite zu setzen. Die Herstellung der Bronzeappliken und gelegentlichen Einlagen, von welchen übrigens die Mode mehr und mehr abkam, rührten nicht von Roentgen selbst her. Denn schon längst hatte sich in der Kunst des Ebenisten jene Arbeitsteilung eingestellt, der in erster Linie die Rettung technischer Meisterschaft bis in die Zeit offenbaren Kunstverfalles an der Wende des Jahrhunderts zu danken ist. Kein einziger der namhaften Ebenisten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vereinigte, etwa wie der alte Boulle, erfindende und ausführende Kraft in ähnlichem Maße. In der Komposition ihrer Möbel hielten sich die Ebenisten an die vorbildliche Thätigkeit der Ornamentstecher, die wie Ranson, Lalonde, Cuvilliés, Delafosse den Handwerkern bis in das kleinste Detail sorgsam vorgezeichnete Muster lieferten, während an der Ausführung die verschiedensten künstlerischen Kräfte, der Bronzearbeiter, der Vergolder u. a. ihren Anteil beanspruchen. Kein Wunder, wenn dabei den Möbeln ein gut Teil individuellen Charakters verloren geht.

Zu alledem war der Formenschatz des Mobiliars beinahe erschöpft, für alle Bedürfnisse waren bestimmte Formen gefunden worden, so daß uns

bei der Beurteilung des Mobiliars aus den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunders in erhöhtem Grade die technische Beschaffenheit interessirt. Denn in der formalen Wandlung gewahren wir keinen Fortschritt. Die Wendung, welche die Dinge etwa seit Ende der siebziger Jahre nahmen, bedeutet verglichen mit der formalen Entwickelungsgeschichte bis zur zierlichen Kunst Rieseners einen Verfall. So hoch wir auch die Virtuosität Roentgens in der Marqueterie anerkennen — ein vorzügliches Beispiel seiner Kunst im Wiener k. k. Museum für Kunst und Industrie, einen großen Sekretär, werden wir demnächst an dieser Stelle veröffentlichen — seine Formengebung enthält schon Keime der nahe bevorstehenden Ernüchterung. Bei Wilhelm Beneman, der 1785 Meister wurde, ist trotz allem berechtigten Streben nach praktischer Gestaltung des Mobiliars der Mangel an formaler Gestaltungskraft und der Zug zum Schwerfälligen, zum Trockenen in der Ornamentation nicht mehr zu verkennen, und es bedurfte nur der erstaunlichen Betriebsamkeit einer Unzahl von Nachahmern, um den inneren Verfall der Möbelkunst klar und überzeugend hervortreten zu lassen.

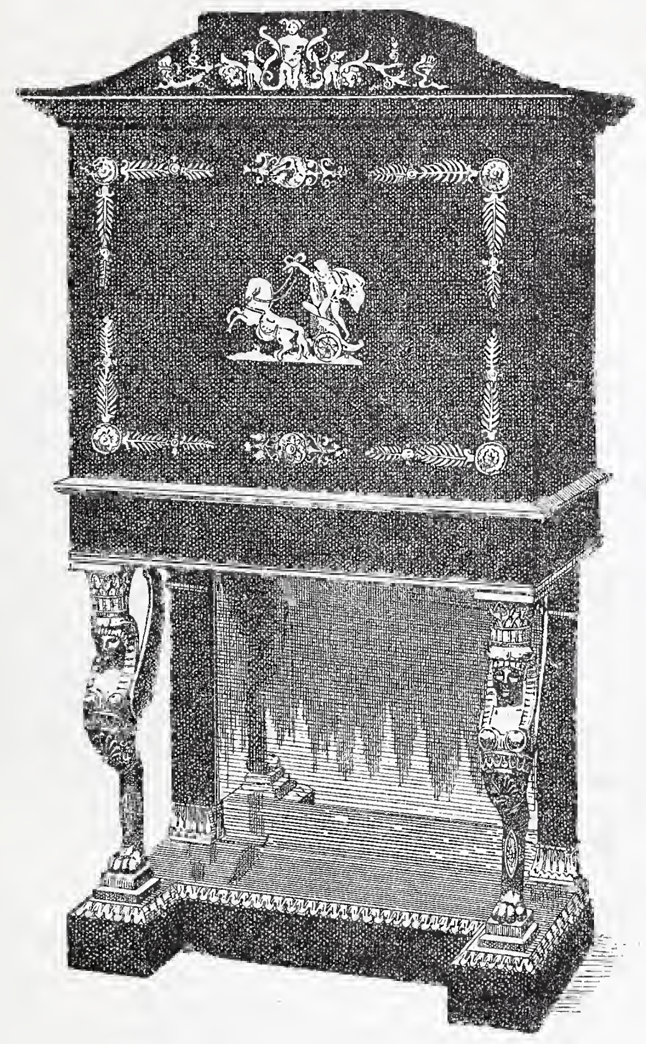


Fig. 1. Kabinet von Jakob Desmalter. (Paris, Mobilier national.)

Und doch entsprach diese Wandlung einer ganz berechtigten Reaktion. So sehr wir auch schwärmen für die zierlich-kokette Boudoirkunst Rieseners, selbst Roentgens, dann Leleu's und Carlins: gegen den Tadel, daß sie im gefälligen Spiel einer eleganten Formengebung die Rücksicht auf ihre praktische Bedeutung verlernte, können wir uns nicht verschließen. Das Mo-

biliar des Louis XVI. erweckt hinsichtlich seiner Standfestigkeit und praktischen Verwendbarkeit wenig Vertrauen. Ein strafferer Zug kam hinein, als pseudo-antike Neigungen die formale Gestaltung zu bestimmen begannen. Wie das klassizistische Ornament schon bei Riesener eine Rolle spielt, haben wir in unseren früheren Bemerkungen angedeutet; seine deutschen Genossen gerade leisteten der klassizirten Manier den größten Vorschub. Mit dem Wiederaufnehmen der Antike regte sich gewissermaßen das stilistische Gewissen, und in der That, was, seit es 1754 Cochin im Mercure de France

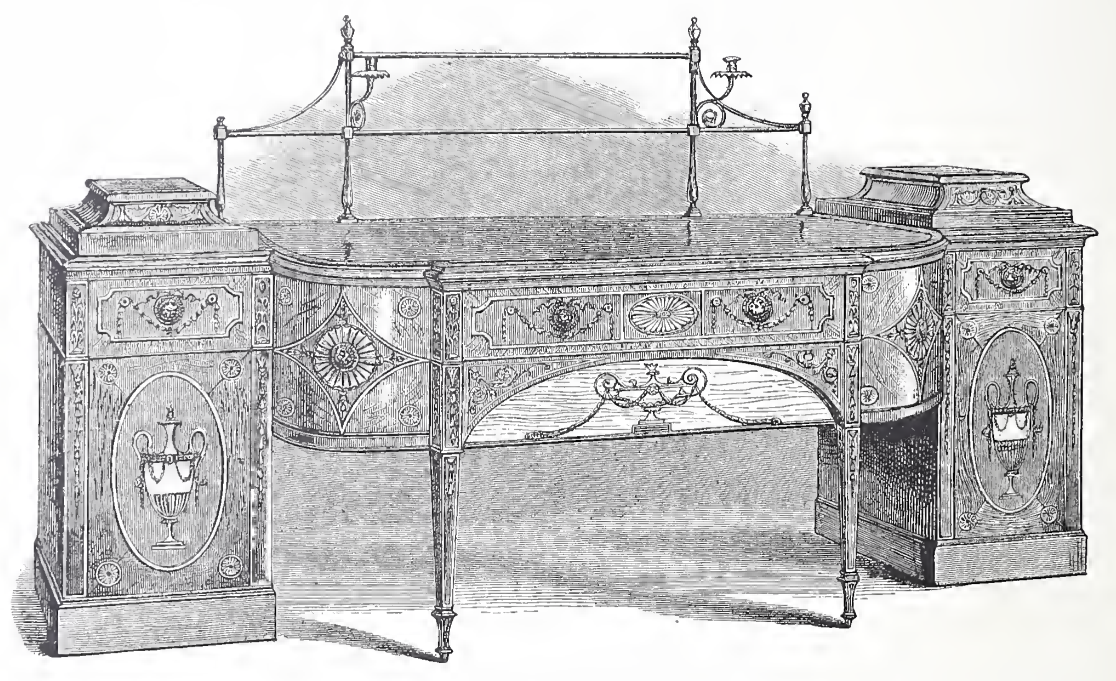


Fig. 2. Anrichtetisch von Sheraton.

gethan hatte, immer wieder von den Kunstberichterstattern gefordert wurde: daß die Gegenstände den Umständen angemessen sein müssen, war endlich einmal wieder der Welt erschienen. Aber mit dieser stilistischen Einsicht hält das künstlerische Gestaltungsvermögen nicht gleichen Schritt. Man dient dem Kultus des Zweckmäßigen im pseudo-antiken Gewande, man vereinfacht die Formen, glättet die Profile und wird schwerfällig und steif. Merkwürdig ist es, wie sich ein gewisser geometrischer Sinn der Möbeltischler bemächtigt. Anstatt zweckmäßig zu erfinden, beginnen sie zu theoretisiren, als wollten sie durch nüchterne Beweisführung über die Armut ihrer Phantasie, die im rein Dekorativen sich mit spärlichen Triglyphen, mit Medaillons an flatternden Bändchen begnügte, hinwegtäuschen. Am bezeichnendsten für dieses geometrische Bestreben ist die Thätigkeit englischer Ebenisten der Zeit, Thomas Sheratons vor allen, der nach dem Vorgang A. Heppelwhite's (1789) im Jahre 1794 ein umfängliches Diktionnär seiner Kunst herausgab. Er weiß sich in vollem Gegensatz zu Chippendale, wenn er seinem Buche das Motto voraussetzt: Time alters fashions and frequently obliterates the works of art and ingenuity; but that, which is founded on geometry and real science, will remain unalterable. Denn Symmetrie und Kultus der Geradlinigkeit sind — wir haben es schon angedeutet (III. Jahrgang, S. 194) — nicht eben, was den Klassiker des englischen Rokokomobiliars, Chippendale, auszeichnen. Sheraton, ganz im Gegensatz, schwärmt für die constructiveness, für das Zweckmäßige, und er verwirft alles, was die klare, aber etwas nüchterne Konstruktion im Aufbau seiner Möbel stören könnte. Hierin, in der formalen Konzeption des Möbels ist er original, nicht so im Ornamentalen. Da folgt er willig dem antikisirenden Geschmacke, dessen Herrschaft in England mit der Thätigkeit der Gebrüder Adam begründet worden war.

In Frankreich machen wir dieselbe Beobachtung. Die Sucht, die Formen zu erklären,

sie gewissermaßen durch die Vorführung von gliederndem Zierat zu rechtfertigen, hat das Beste — die Zweckmäßigkeit — an dem so viel gerühmten Serre-Bijoux der Marie Antoinette von Schwertfeger (1787 vollendet) verdorben. Das ornamentale Beiwerk verschlimmert das Unkünstlerische der Form, trägt in der übertriebenen Fülle nur dazu bei, es schwerfälliger zu machen. Dazu gesellt sich noch das Inkongruente der massenhaften Ornamentation mit der Bestimmung und der Erscheinung dieses Möbels, jene bedauerliche Überfüllung mit klassizirenden Bronzeappliken, mit Medaillons und Karyatiden, die darüber in Zweifel läßt, ob die Dekoration des Möbels wegen geschaffen wurde oder das Möbel seiner Dekoration wegen. Französische Autoren haben nicht übel Lust, den deutschen Kunsthandwerkern der Zeit diese künstlerischen Sünden aufzubürden. Da sähe man, sagen sie, die deutsche Art, die plump und ungeschickt sich von der guten französischen Tradition entfernte, um eigenwillig und geschmacklos Selbständiges zu schaffen. Aber ihre Thätigkeit ist nicht schlimmer und nicht besser als diejenige ihrer französischen Genossen. Der Fehler lag am Geist der Zeit. Und dieser Zeitgeist war in Sachen der Kunst ein schlimmer. Der Anklang an den Formenschatz der Antike, wie er das Mobiliar des Louis XVI. mit Anmut zierte, wird zur Kopie, zur Karikatur übertrieben. Zu dem antiken Taumel gesellte sich noch nach Bonaparte's ägyptischer Expedition eine gleich kritik- wie geschmacklose ägyptisirende Manier. Wurde dergestalt der ornamentale Geschmack vernichtet, so that das Streben nach Einfachheit ein übriges, um in wenigen Lustren die Kunst des Ebenisten gründlich zu zerstören. Und weder das Empire noch die Restauration erneuerte die Hoffnung auf ein Wiederanknüpfen an die stolzen Traditionen in der Kunst des ancien Régime.



Fig. 4. Schmuckschrank der Marie Antoinette (Palais de Trianon.)



Vorlage für den Ciselirunterricht. Modellirt von Klouček.

Kloučeks Vorlagen für den Ciselirunterricht.

F. L. — Angesichts der Thatsache, daß die Lehrmittel für den kunsttechnischen Unterricht noch so ziemlich im Anfang ihrer Entwickelung stehen, wird der Leserkreis dieses Blattes sich unzweifelhaft für eine Vorlagensammlung interessiren, welche in den Fachkreisen längst die verdiente Beachtung und Wertschätzung gefunden hat. Die Sammlung, von welcher wir zwei Proben in zwei Dritteln der Ausführungsgröße mitteilen, besteht aus fünfzehn ornamentalen Reliefs, deren Originale in Kupfer getrieben und auf das eingehendste durchciselirt sind. Von diesen sind galvanische Abschläge genommen, die ebenfalls vom Ciseleur sorgfältig überarbeitet sind. Wenn so die erste Entstehung der ornamentalen Formen und ihre Oberfläche-Behandlung dieselben speziell für den Ciseleur zu geistreichen Mustern macht, so ist die ganze Behandlung des Ornamentes so prägnant im Metallstil gehalten, daß dasselbe jeder Schule, in welcher Metallarbeiter ausgebildet werden, auch zum Zeichnen oder zum Modelliren in Wachs sich ganz allgemein nützlich erweisen wird. Die Formen der fünfzehn Vorlagetafeln, bewegen sich hauptsächlich im Stil der italienischen Renaissance; ein Teil benutzt Motive des Aldegrever-Ornamentes, ein anderer neigt sich zu den Formen der Spätzeit, Barock und Rokoko hinüber.

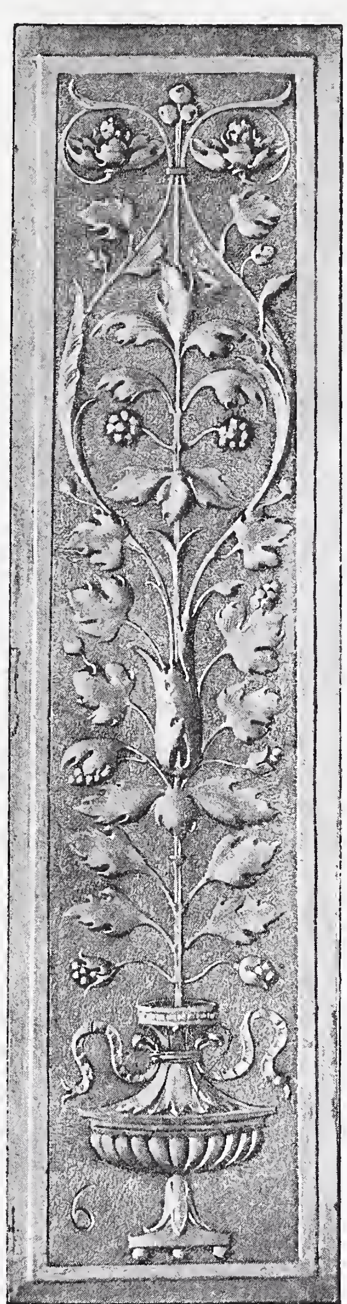
Über die Person des Autors sei noch gestattet, mitzuteilen, daß Herr Professor Klouček jetzt in Prag als Fachlehrer an der Bildhauerklasse der k. k. Kunstgewerbeschule wirkt. Er genoß seine künstlerische Ausbildung in Wien im österreichischen Museum als Schüler des Prof. König, nachdem er vorher u. a. auch im Atelier von Otto Lessing in Berlin die dekorative Plastik praktisch geübt hatte. Von Wien nahm er 1884 einen Ruf als Fachlehrer an die Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M. an, wo er bis Anfang dieses Jahres wirkte und wo auch die in Rede stehende Vorlagensammlung entstanden ist. Es mag nicht unerwähnt bleiben, daß Professor Klouček für dieselbe Anstalt eine Sammlung großer Ornamentvorlagen im Stil der italienischen Renaissance modellirt hat, denen ebenfalls eine weitere Nutzbarmachung zu wünschen wäre.

Bücherschau.

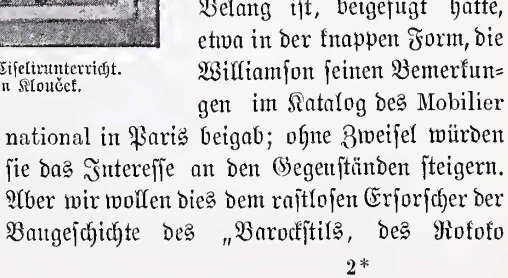
I.

Gurlitt, Cornelius, Möbel deutscher Fürstensitze. Fol. Zwei Lieferungen mit je 20 Tafeln in Lichtdruck. Berlin, Wasmuth.

R. G. Die Beschäftigung mit dem Mobiliar des 17. und 18. Jahrhunderts ist bei uns noch recht jung an Jahren. Bis in die jüngste Zeit machte sich der Mangel an guten Aufnahmen in störender Weise geltend und wir blickten mit stillem Neid auf den Eifer, den unsere westlichen Nachbarn in der Hebung ihrer nationalen Schätze aus den beiden letztvergangenen Jahrhunderten entfaltet haben. Auch heute noch kann unsere Kunstlitteratur kein Möbelwerk aufweisen, das sich mit demjenigen Williamsons an Gediegenheit der Aufnahme und Sorgfalt der kritischen Bearbeitung messen könnte. Die mangelhafte Anschauung hat auch das Urteil über die Kunstfertigkeit unserer Möbeltischler getrübt: man sträubt sich förmlich, aus den nicht selten recht geschmackvollen Leistungen vorbildender Ornamentstecher einen günstigen Schluß auf die Werke der ausübenden Kunsthandwerker zu ziehen. Der bequeme Hinweis auf eine fremde Herkunft half nur zu oft die Vorzüglichkeit manches deutschen Möbels des vorigen Jahrhunderts erklären, während überall, wo phantastische Geschmacklosigkeit und Roheit der Arbeit ihr wüstes Spiel trieben, man zumeist bereit war, an deutsches Fabrikat zu denken. Es ist kein Zweifel, die Franzosen wissen die Kunst unserer Ebenisten weit besser zu schätzen, waren doch in Paris eine ganze Anzahl der gesuchtesten und beliebtesten gut deutscher Herkunft. Wir wissen ihnen Dank für die Sorgfalt, mit der sie den deutschen Einwanderern und Lieferanten nachspüren, und verzeihen gern die berechtigte Eitelkeit, welche sie erst in Paris zu dem werden läßt, was sie geworden sind. Bei uns hat sich unseres Wissens noch niemand ernstlich um das deutsche Mobiliar des vorigen Jahrhunderts gekümmert und auch darüber sind wir noch im unklaren, welche Schätze französischer Kunst in deutschen Schlössern und im Privatbesitz sich erhalten haben. Die Durchsicht der Archive und Auktionskataloge wird uns gewiß noch vielem auf die Spur bringen. Wie lohnend solche Arbeit wäre, läßt schon ein Blick in das von Courajod trefflich herausgegebene Livre-Journal des Lazare Duvaux ahnen. Der Erzbischof von Köln, Clemens August von Bayern, Charlotte Wilhelmine Sophie von Hessen-Kassel, die Vertreter deutscher Fürstenhöfe gehörten zu seinen Kunden; zahlreiche Möbel gelangten als Geschenke des französischen Hofes, der Pompadour nach Deutschland. Wo sind sie geblieben? Schade, daß uns Gurlitt in seiner verdienstvollen Publikation nicht die geringste Angabe über die Provenienz der reproduzirten Werke mitteilt. Auch das wäre von Vorteil, wenn er den einzelnen Tafeln kurze technische Beschreibungen über Material und was sonst von Belang ist, beigefügt hätte, etwa in der knappen Form, die Williamson seinen Bemerkungen im Katalog des Mobilier national in Paris beigab; ohne Zweifel würden sie das Interesse an den Gegenständen steigern. Aber wir wollen dies dem rastlosen Erforscher der Baugeschichte des „Barockstils, des Rokoko



Vorlage für den Ciselirunterricht.
Modellirt von Klouček.



und des Klassizismus“ nicht allzu hoch anrechnen, sondern ihm danken dafür, daß er uns zum erstenmale eine größere Auswahl von Mobiliarschätzen jener Zeit in bequemer Weise vor Augen führt. Die dargestellten Möbel stammen aus dem Würzburger Residenzschloß, aus Schloß Amalienburg, aus dem Residenzschloß zu Dresden und dem zu Karlsruhe, endlich aus dem großherzogl. badischen Schloß Favorite. Kommoden, Tische, Schränke, Öfen, Rahmen, Wandleuchter und Uhren sind in bunter Folge vereint. Nicht immer freilich ist die Aufnahme, namentlich bei einigen Gegenständen der ersten Lieferung, über allen Tadel erhaben — hätte sie der Photograph isolirt, sie sprächen uns weit klarer an. Nichtsdestoweniger bergen sie eine solche Fülle der Anregungen, geben dem Historiker und Praktiker so viel zu denken und zu staunen, daß wir das Werk allen Interessenten auf das beste empfehlen.



Porzellan-Wandleuchter, farbig bemalt. Ludwigsburger Arbeit. Museum vaterländischer Altertümer zu Stuttgart.

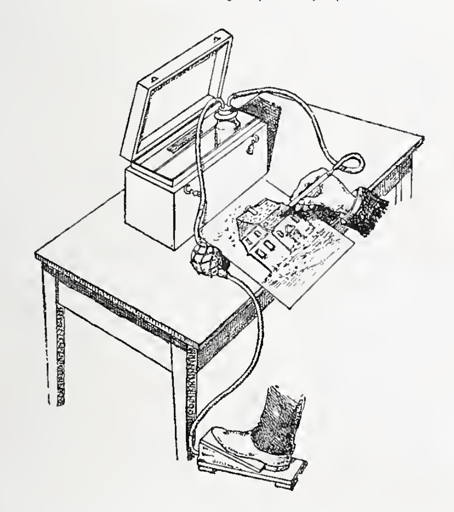


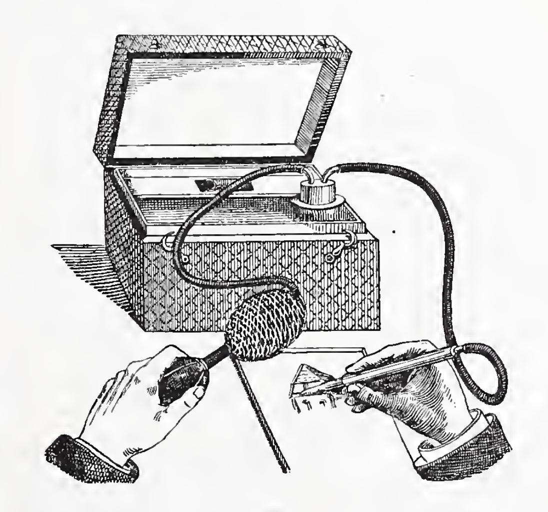
Vorderseite einer Intarsiatruhe. Italien, 16. Jahrhundert.

Kleine Mitteilungen.

Fritzsche's Apparat für Holzbrand.

Unter den Dilettantenkünsten ist die Holzbrandtechnik eine der einfachsten und am bequemsten auszuführenden. Freilich ist eine gewisse Fertigkeit im Zeichnen vorausgesetzt; doch können Ungeübte sich durch Aufpausen oder Vorzeichnen helfen.





Welch treffliche Leistungen innerhalb dieser Verzierungskunst erreicht werden können, zeigten z. B. einige ganz vorzüglich ausgeführte Proben auf der diesjährigen Kunstgewerbeausstellung in München. Die Proben wetteiferten in der Wirkung mit der feinsten Sepiazeichnung. Allerdings wird die Meisterschaft in der Führung des Brennstiftes erst, wie jede Meisterschaft, durch lange Übung erworben; allein auch der Anfänger kann in kurzer Zeit befriedigende Resultate erzielen.

Ein neuer, von der Firma Gustav Fritzsche in Leipzig hergestellter eleganter Apparat ist geeignet, die Beschäftigung mit Holzbrand in weitere Kreise einzuführen.

Die Konstruktion des Apparates beruht auf der Fähigkeit des sog. Platinschwammes (Platin in feinverteiltem, sehr porösem Zustande), gewisse Gase z. B. Wasserstoff in großer Menge aufsaugen zu können und sich dabei beträchtlich zu erhitzen. In einer Platinhülse befindet sich ein wenig Platinschwamm oder Platinrohr, welchem durch ein Gebläse fortwährend kleine Mengen Kohlenwasserstoffgas zugeführt werden. Der Stift wird einmal angeglüht und bleibt bei mäßigem Gebrauch des Gebläses rotglühend, bei stärkerem kann die Hitze bis zur Weißglut gesteigert werden. Die Kohlenwasserstoffzufuhr geschieht auf die einfachste Weise durch Verdunsten von reinem Benzin. Dem Griff des Brennstabes werden zwei Spitzen beigegeben, eine mit feiner Spitze, die andere meißelförmig, mit welcher breite Striche erzielt werden können. Die Spitzen sind hohl und müssen vor Stoß und Druck bewahrt werden, auch sorge man, daß keine Flüssigkeit hineintrete, z. B. aus der Benzinflasche, welche daher nur halb voll sein darf. Ist der Stift im Glühen, so brennt man mit ihm die vorher aufgezeichnete Vorlage in das Holz oder Leder ein. Neuerdings hat man diese dauerhaften Verzierungen auch noch polychromirt. Vorlagen für polychromen Leder- oder Holzbrand sind von Jos. Tapper im Verlage von R. v. Waldheim (Wien) erschienen. (40 Bl. in Mappe 36 M.)

Über Goldrubinglas.

Bekanntlich hat man sich in neuerer Zeit, speziell seit den dreißiger Jahren viel mit der Wiederherstellung des alten Goldrubins beschäftigt. Die Untersuchungen von Golfier-Besseyre, Fuß, Splittgerber, Schubarth, Kohn, Müller, Stein, Ebell, Donault-Wieland u. a., sowie die praktischen Versuche des ver-

dienten Direktors Pohl von der Josephinenhütte, worüber in den neueren Werken über Glasfabrikation von Benrath, Tscheuschner, Bontemps und Peligot und sogar schon in dem älteren Werke von Stein Näheres publizirt wurde, führten immer nur zur Herstellung von Rubinschmelzglas für Emailmalerei, zur Herstellung von künstlichen Edelsteinen und vorzugsweise zur Fabrikation von Überfangglas. Bontemps und Peligot geben sogar ausdrücklich an, daß die von ihnen veröffentlichten Glassätze nur zum Überfangen (dubliren) geeignetes Goldrubin lieferten. Das im Handel zur Zeit vorkommende Überfangglas wird vorzugsweise in Böhmen und in Paris hergestellt. Es ist in dickeren Schichten schwärzlich und bei einigen Millimetern Dicke bereits undurchsichtig und hat man es deshalb eben immer nur zum Überfangen, nie aber zur Herstellung ganzer, namentlich dickerer Gläser benutzen können, während es seiner Zeit Kunckel zu einer so hohen Stufe der Vollendung in der Fabrikation des Goldrubins gebracht hatte, daß er davon auch dicke geschliffene Gläser mit Stielen, Henkeln und Knöpfen aus gleicher Masse herstellte, wie die bekannte Sammlung von Kunckelgläsern im Berliner Kunstgewerbemuseum zeigt.

Die obenerwähnten Gelehrten und Fachmänner haben bei Veröffentlichung ihrer Untersuchungen wiederholt auf den Umstand aufmerksam gemacht, daß das Goldrubinglas bei der Verarbeitung sehr leicht leberfarbig (leberig) wird und dann im auffallenden Licht meistens violett und blau, mitunter sogar grün erscheint. Die Thatsache, daß diese Erscheinung mit der Abnahme des Goldgehalts, die zur Erzielung hellerer Nüancen für dickere Gläser notwendig ist, in sehr hohem Maße, ja ganz rapide zunimmt, hatte sich bisher wohl einer Benutzung des in neuerer Zeit verschmolzenen Überfangrubinglases zu massiven Glasgefäßen vorzugsweise in den Weg gestellt und ist man von den bezüglichen Versuchen immer wieder zurückgekommen, so daß dieselben für die Praxis stets resultatlos verliefen.

Der von der Rheinischen Glashüttenaktiengesellschaft zu Ehrenfeld neuerdings gemachte Fortschritt besteht darin, durch eine geeignete Zusammensetzung der Masse sowie durch richtige Behandlung bei der Schmelze und der Verarbeitung diese Klippen umschifft und die Verarbeitung auch einer helleren Rubinmasse und damit auch die ausgedehntere Verwendung für kunstgewerbliche Zwecke (für Gebrauchsartikel stellen sich die Kosten zu hoch) wieder ermöglicht zu haben. Die von genannter Fabrik nach München gesandte Kollektion von 43 Goldrubingläsern enthält nicht allein ganz dicke, schwer geschliffene Gläser in Art der alten Kunckelgläser, ferner Pokale, Blumenvasen, Kannen 2c., deren Füße, Stiele, Knöpfe und Henkel von der gleichen Masse sind, sondern es sind auch Gläser dabei mit sogenannten gekniffenen Verzierungen, deren Herstellung eine sehr lange Behandlung im Feuer nötig machte, ohne daß die Gläser irgendwo ins Leberfarbige oder Violette übergegangen wären.

Da die Kunckelgläser im Berliner Museum teilweise noch leberige Stellen aufweisen, ebenso Stellen, die nicht genügend angelaufen sind und demzufolge in Rosa und Weiß übergehen, so repräsentiren die in Ehrenfeld neuerdings hergestellten Rubingläser jedenfalls einen bemerkenswerten technischen Fortschritt und werden die in Ehrenfeld erzielten Resultate wohl auch anderweitig (wie schon so manches Mal) zu einem Wetteifer Veranlassung und Anregung geben.

Mit dem bisher überall gebräuchlichen Rubinüberfangglase sind, wie ja das nahe liegt, schon öfter auf den Hütten, die es verarbeiteten, Versuche gemacht worden, dasselbe auch zu massiven Gläsern zu verarbeiten, aber es sind damit befriedigende Ergebnisse nie erzielt worden, so daß die aus solchen Versuchen hervorgegangenen Fabrikate auch notorisch niemals auf den Markt gebracht worden sind. Man hat eben nur ganz dünn geblasene Gläser in einfachen Formen, die keine lange Bearbeitung im Feuer erforderten, unter Vermeidung aller dickeren Stellen herstellen können und war gezwungen, die Stiele, Füße und Henkel daran, kurz alle massiveren Teile aus weißem Glase zu machen. O. R.

Neues über Jamnitzer.

In den „Mitteilungen des k. k. Instituts für österreich. Geschichtsforschung", Band XI Heft 2, veröffentlicht David von Schönherr eine Arbeit über Wenzel Jamnitzer, zu der mehrere im Innsbrucker Statthaltereiarchive erhaltenen Briefe Jamnitzers an den Erzherzog Ferdinand, sowie dessen Antwortschreiben das urkundliche Material geliefert haben. Bei der Lückenhaftigkeit des Briefwechsels, der in die Jahre 1556 bis 1562 fällt, ist zwar nicht zu ersehen, ob die dem Meister vom Erzherzog Ferdinand übertragenen Arbeiten auch wirklich vollendet und abgeliefert worden sind, dennoch aber bieten die Briefe in mehrfacher Beziehung interessante Einblicke in die Thätigkeit des Künstlers, namentlich in Bezug auf die Frage, inwieweit Wenzel Jamnitzer bei seinen Arbeiten fremde Beihilfe in Anspruch nahm.

Erzherzog Ferdinand hatte Jamnitzer, als dieser für den Bruder Ferdinands, Maximilian II. arbeitend in Wien weilte, im Jahre 1556 kennen gelernt und ihm den Vorschlag gemacht, ein großes Werk, darstellend die Erschaffung des Adam und der Eva im irdischen Paradies, mit Wasserkünsten, allerlei Getier, Blumen und Laubwerk, in Silber und Gold für den Erzherzog auszuführen. Da Jamnitzer noch für Maximilian beschäftigt war, empfahl er dem Erzherzog den in Nürnberg ansässigen Künstler Jacopo Strada aus Mantua, damit dieser nach persönlicher Besprechung mit Ferdinand die nötigen Entwürfe und Zeichnungen für das Werk anfertige. Obwohl der Italiener, bis dahin meist von Joh. Jak. Fugger in Augsburg beschäftigt, Jamnitzer in eine untergeordnete Stellung zu drängen sucht, und sich selbst vom Erzherzog zum Direktor (sopracapo) des

Werkes ernennen läßt, unterzieht sich Jamnitzer dennoch der Arbeit; er sendet nach Prag Proben von gegossenen Tierlein und Kräutlein, wie man sie zu dem Paradies verwenden könne, und unternimmt auch zur besseren Information ein Reise nach Prag und Wien. Im Verlaufe der Arbeit treten aber bald Stockungen ein; Jamnitzer entschuldigt sich häufig, er sei mit Arbeit überladen, ferner erhält er trotz wiederholter Versprechungen kein Silber und keinen Vorschuß vom Erzherzog. Infolgedessen ließ er die Arbeit liegen und es scheint auch, daß er trotz mehrfacher Aufforderung dieselbe nicht vollendet hat. Ein erzherzoglicher Beamter Grießbeck, der von Prag nach Nürnberg geschickt wurde, um sich nach dem Fortgang der Arbeiten zu erkundigen und zugleich einen weiteren Auftrag zu überbringen, giebt über den Meister das folgende Urteil ab: „So viel ich verstehe, ist er wohl ein guter Arbeiter, der sauber, kunstlich ding macht, aber sehr langsam, und ist schwer von ime zu bringen."

In den Briefen vom Jahre 1558 wird auch ein fertiges Werk Jamnitzers, ein kunstreicher Brunnen aus vergoldetem Silber, erwähnt und Ferdinand für 2800 Fl. zum Kaufe angeboten, aber von diesem abgelehnt. Es ist nicht bekannt, daß dieser Brunnen sich erhalten haben sollte.

Aus mehreren Andeutungen in den Verhandlungen über das Paradies geht hervor, daß Jamnitzer nicht nur Zeichnungen für seine Arbeiten sich von fremden Künstlern entwerfen ließ, wie sein Verhältnis zu Jakob Strada zeigt, sondern auch, daß er bei der Ausführung andere Arbeiter, Modelleure und Gießer benutzte. Er schreibt dem Erzherzog, daß er für die kleinen Tiere, die in dem Paradies angebracht werden sollen und die „nit besser zuweg gebracht werden, denn geschmelzt (gegossen) [1], einen Künstler zu bekommen suchen wolle, der die Tiere am besten gießen könne. Er schlägt einen Nürnberger Bildschnitzer und Goldschmied vor, der „alles von Wachs bossiren und von Silber gießen, auch verschneiden und verfertigen wolle bis auf die Farben." Dieser Künstler, den Jamnitzer Maytttes Zynder nennt (Schönherr vermutet, daß derselbe identisch ist mit dem Kupferstecher Matthias Zündt), ist nicht als Geselle bei Jamnitzer beschäftigt, sondern hat in Nürnberg eigene Werkstatt als selbständiger Meister.

Ein anderer Fall zeigt nicht weniger deutlich, daß Jamnitzer bei manchen von ihm übernommenen Arbeiten sich nur auf deren Leitung und Überwachung beschränkte. Der oben erwähnte Grießbeck brachte dem Meister nach Nürnberg Zeichnungen für vier Evangelisten, die Jamnitzer für den Erzherzog in der Größe der Zeichnungen „auf's zierlichste und sauberste in Kupfer hohl gießen und vergolden" sollte. In betreff dieser Bestellung antwortet Jamnitzer folgendes: „was die 4 evangelysten belangt, hab ich mit dem pyldhauer geret, der sy bosyrt und mit dem, ders von messyg geyst und mit dem, der sy verschneidt und der sy verguldt, und habe gerechnet, was ein ytlicher nemen wolt. So kundt man kain (Evangelisten) under 30. Fl. machen lassen und kunten under 3 Monat nyt gemacht werden." Wenn Jamnitzer auch bei anderer Gelegenheit sagt, seine Werkstatt sei „überladen von vielen Gesellen", so brauchen wir hier doch nicht durchaus anzunehmen, daß die erwähnten Bildhauer, Gießer, Ciseleure und Vergolder seiner Werkstatt angehört hatten, da das Verhältnis zu Matthias Zündt ein völlig analoges ist. Jamnitzer hat auch nicht bloß als Vermittler gedient, denn Ferdinand beauftragt später seinen Bevollmächtigten Ebner in Nürnberg, Jamnitzer zur schnellen Herstellung der Evangelisten anzuhalten. Mit Recht hebt David v. Schönherr hervor, es ergäbe sich aus diesen Umständen eine Erklärung für die von M. Rosenberg bemerkte Thatsache, daß verhältnismäßig oft eine genaue Übereinstimmung zwischen Arbeiten des Jamnitzer und anderer Meister vorkommt. Denn ebenso wie W. Jamnitzer werden auch andere namhafte Goldschmiede sich Zeichnungen für ihre Arbeiten von Malern haben machen lassen.

Am Schlusse seiner Arbeit stellt Schönherr die urkundlichen Nachrichten über die Familie der Jamnitzer zusammen, die im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. VI publizirt sind. Danach ist die Familie im 15. Jahrhundert in Wiener-Neustadt ansässig. Schon im 15. Jahrhundert erscheinen daselbst zwei Linien der Familie Jamnitzer, in welchen beiden das Goldschmiedehandwerk ausgeübt wird. Welcher Linie W. Jamnitzer angehört, ist aus dem bisher durchforschten Material nicht ersichtlich geworden. O. v. F.

1) Wohl „emaillirt?" D. R.

Romanischer Wandteppich im Kunstindustriemuseum zu Christiania.

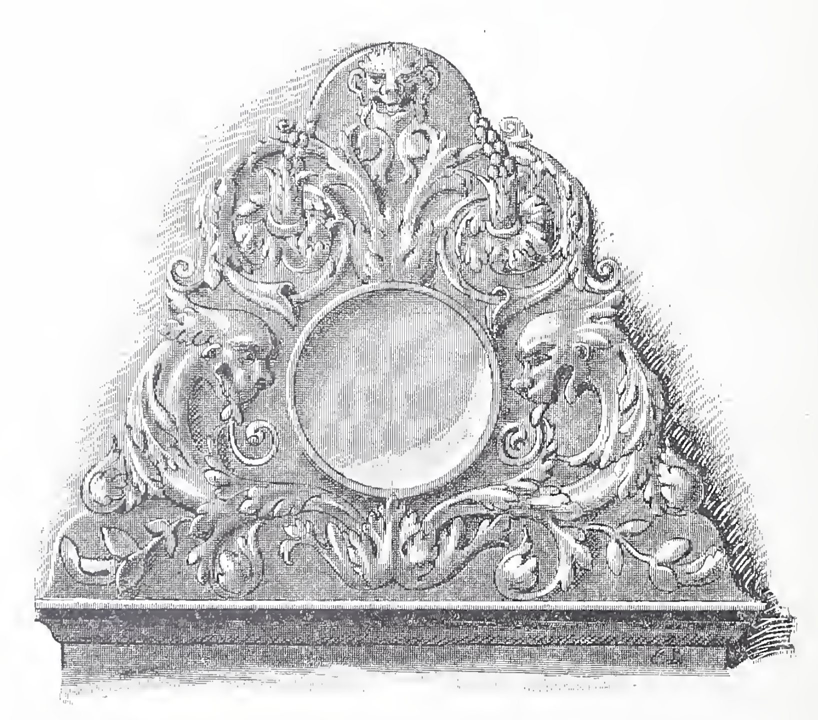
Vor ein paar Jahren wurde bei Niederlegung einer Kirche aus dem 17. Jahrhundert im Kirchspiel Naes auf Hedemarken zwischen zwei Fußböden ein Stück eines alten Teppichs vorgefunden. Der Fund wurde nicht beachtet und vom Küster für eine Kleinigkeit an einen Privatmann verkauft, der kürzlich das Objekt dem Kunstindustriemuseum in Christiania überließ.

Das betreffende Teppichstück hat eine Länge von 2 m, eine Breite von 1,20 m und ist gobelinartig gewebt. Es wird von stämmigen Säulen (von welchen übrigens nur die eine in der Mitte ganz erhalten ist, während die an den Seiten teilweise weggeschnitten sind), die Rundbogen tragen, in zwei Felder geteilt. Im einen dieser Felder erblickt man einen Reiter in einem, wie es scheint, von Schuppen gebildeten Panzerhemd mit Ärmeln und Kapuze, aber ohne Handschuhe und Beinbedeckung. Der Kopf ist von einem spitzen Nasenhelm bedeckt, die Füße tragen lange Schuhe mit Stachelspornen. In der linken Hand hält er den Zaum, in der rechten eine lange Lanze, während er über den Arm einen Schild von spitzer Herzform trägt. Der Sattel ist sehr tief, vorn und hinten von hohen Ständern abgeschlossen. Am Pferde scheint durch kreissförmge, regelmäßig verteilte runde Punkte auch ein Harnisch angedeutet zu sein.

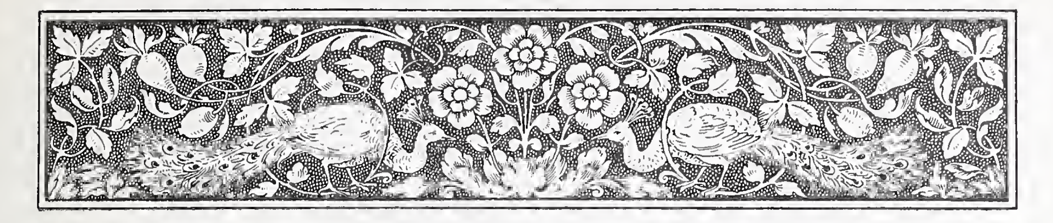
Im anderen Felde steht eine männliche Figur in einem enganliegenden, faltenlosen, fußlangen Rock mit weiten Ärmeln. An beiden Seiten schießen Pflanzen, in welchen Vögel herumklettern, empor. Unten ist der Teppich von einer breiten Blattborte, streng romanischen Charakters, oben von einem schmalen „laufenden Hund“ abgeschlossen. Über dem einen Bogen liest man die Buchstaben: P R I I L I S, über dem anderen H (?) I N (?) I S. in römischen Majuskeln von der im 12. Jahrhundert gebräuchlichen Form, die beiden S sind z. B. umgekehrt gezeichnet. Die Hauptfarben sind Rot, Blau, Grün und Gelb, alle wunderbar frisch, nachdem der Teppich einer einfachen Reinigung unterworfen gewesen.

Zur Bestimmung des Alters geben die Waffen und übrigen Rüststücke uns die sichersten Anhaltspunkte. Alle diese Gegenstände zeigen die Formen, die von der letzten Hälfte des 11. bis in die Mitte des 12. Jahrhunderts im Gebrauch waren. Vollkommen ähnlich gerüstete Krieger finden wir auf der Tapisserie von Bayeux ca. 1100, sowie in den Handschriften (siehe z. B. die Abbildung eines Amalekiters im Anz. d. germ. Nationalmuseums 1880 Nr. 7.) Hiermit übereinstimmend sind auch die Buchstabenformen sowohl wie die Ornamentik und die architektonischen Einzelheiten, kurze, gedrungene Säulen mit einfachen Würfelkapitälen und Rundbogen. Es scheint also berechtigt, die Ausführung des Teppichs nach dem 12. Jahrhundert hin zu setzen, während über dessen Herkunft und frühere Verwendung kein Aufschluß zu finden ist. Es steht übrigens nichts im Wege, daß derselbe norwegischen Ursprungs sein kann; wir wissen ja, daß schon zu dieser Zeit die Webekunst dort eine hohe Stufe erreicht hatte. Es wird der merkwürdige Teppich in dem nächstens erscheinenden, vom Kunstindustriemuseum herauszugebenden Prachtwerke über altnorwegische Teppiche farbig reproduzirt und so dem allgemeinen Studium zugänglich gemacht werden.

H. Grosch.



Bekrönung von einem Gestühl aus dem Dom zu Schleswig 1556. Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.



Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888.

Von Arthur Pabst.



Fig. 1. Kaminofen. Entworfen von A. Heyden, ausgeführt von C. H. Schmidt in Berlin.

Seit im Jahre 1876 die Kunstgewerbeausstellung in München glänzend eingeschlagen war, ist wiederholt der Wunsch aufgetaucht und in verschiedenen Versammlungen und Kongressen ausgesprochen worden, daß die Wiederholung derartiger Ausstellungen — und zwar auf Grund des Münchener Programmes von 1876 — in bestimmten Zwischenräumen zweckmäßig sei. Es lag nahe, die nächste größere Ausstellung in der Reichshauptstadt zu veranstalten, zumal die Berliner Gewerbeausstellung 1879 den für viele Besucher überraschenden Beweis erbracht hatte, daß auch im Norden das Kunsthandwerk in mächtigem Aufschwung begriffen sei, daß dort oben dem Süden, der früher glaubte, Kunst und Kunsthandwerk in Erbpacht zu haben, ein ebenbürtiger Genosse erwachsen sei. Seit dieser Zeit datirt erst der zunehmende Besuch Berlins durch süddeutsche Industrielle, und in überraschender Weise haben die Musterlager süddeutscher Fabriken daselbst zugenommen. Wirklich hatte es den Anschein, als ob im Jahre 1884 eine deutsche Kunstgewerbeausstellung in Berlin stattfinden solle. Ein Komitee hatte sich gebildet, das neue Landesausstellungsgebäude war fertig, der Verband deutscher Kunstgewerbevereine hatte den Berliner Verein in Rücksicht auf das Unternehmen zum Vorort gewählt, kurz alles lag möglichst günstig — und doch kam die Sache nicht zu stande. Warum? hat eigentlich niemand erfahren. Daß eine Ausstellung von großem Umfang, eine „deutsch-nationale“, mag sie auch von privater Seite ausgehen, mindestens die moralische Unterstützung der Regierung haben muß, liegt auf der Hand. Auch die Berliner Gewerbeausstellung 1879, welche allerdings ganz ohne

Subvention entstanden war, erfreute sich, man mag dagegen sagen, was man will, gleichfalls der indirekten Unterstützung und des Wohlwollens des Ministeriums. Übrigens war es eine lokale Ausstellung, der gegenüber ein die kunstgewerbliche Thätigkeit des ganzen Reiches und Deutsch-Österreichs umfassendes Unternehmen doch etwas anderes bedeuten will. Ein dahin zielender Versuch für 1887 ohne Staatssubvention unternommen, fiel denn auch ziemlich kläglich ins Wasser der Oberspree, an deren grünem Strand bei Treptow man die hölzernen Hallen errichten wollte, welche der Hebung des Kunsthandwerks und der Grundstückswerte der Umgegend geweiht sein sollten.

Kaum war diese Kunde über den Main gedrungen, als man in München, welches auf 1888 bereits die Künstler aller Nationen zu Gaste geladen, den Plan einer deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung aufnahm. Ausstellungsprojekte gedeihen vortrefflich auf dem Boden Münchens. Machte die bayerische Hauptstadt früher darauf Anspruch, als die deutsche Kunststadt par excellence zu gelten, so darf sie heute auch als die besondere Ausstellungsstadt angesehen werden. Mancherlei günstige Bedingungen treffen hier zusammen, um Ausstellungen rentabel erscheinen zu lassen. Die günstige Lage, der vorhandene geräumige Glaspalast, die Opferfreudigkeit und Erfahrung für die Kunst begeisterter Männer und last not least — das Bier, dessen Erzeuger als Hauptgarantiefondszeichner aufzutreten sich stets bereit finden lassen.

So setzte denn München das Unternehmen, welches in Berlin scheinbar keinen Boden finden kann, ins Werk — diesmal sogar unter erschwerenden Umständen: denn der Glaspalast war vergeben, es mußte ein besonderes Gebäude errichtet werden. Unmittelbar am Strande der Isar, gegenüber bewaldeten Hügeln — an einem Platze, von dem man einfach nicht begreift, weshalb er nicht längst von Prachtbauten besetzt ist — wurden aus Holz und Leinwand die Baulichkeiten errichtet, in denen die „deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung“ ihr Heim aufschlagen sollte.

Wer im vergangenen Sommer nach München zog, in der Erwartung, einen Überblick über die Leistungen des deutschen Kunsthandwerkes unserer Tage zu finden, der wird wohl etwas enttäuscht durch die Säle gewandert sein. Neben sehr vielem Guten und Schlechten, „was da war“, vermißte man noch mehr Gutes, was fehlte. Die Ausstellung hatte unter der allgemeinen Ausstellungsmüdigkeit, der offen zu Tage tretenden Abneigung ganzer Provinzen, den politischen Verhältnissen des Jahres 1888 zu leiden; der miserable Sommer verlieh ihr oft wochenlang ein ödes Äußere, kurz ein glücklicher Stern waltete nicht darüber. Das hat auch das finanzielle Ergebnis gezeigt.

Das Land, dessen Hauptstadt eine Ausstellung beherbergt, hat neben den materiellen Vorteilen auch den Vorzug, seine Leistungen in besonders umfassender und günstiger Weise zur Anschauung zu bringen. Wäre Bayern auch nicht das führende Land im Kunsthandwerk — wir Norddeutschen sollten das neidlos zugestehen — das Land, in dem sich alles um die Kunst dreht, in dem die Kunst am tiefsten und allgemeinsten das Handwerk durchdrungen hat: ihm würde auf einer Münchener Ausstellung doch der Löwenanteil zugefallen sein. Bayern, besser München hatte der Ausstellung den Stempel des dort zur Zeit waltenden Stiles aufgedrückt: man konnte zweifelhaft sein, ob das Barock noch im Kampf stehe mit dem Rokoko, oder ob ersteres bereits die Waffen gestreckt habe; jedenfalls waren die Formen des 16. und 17. Jahrhunderts für sehr zahlreiche, vielleicht die Mehrzahl der Münchener ein überwundener Standpunkt: sie schwammen fidel in den lustigen Formen des 18. Jahrhunderts.

Als im Jahre 1876 zu München die deutsche Renaissance alles beherrschte, da pries man diese Formen als den deutschen „Nationalstil“, welcher erwachsen sei auf urdeutschem Boden, welcher die deutschem Wesen angemessenste künstlerische Sprache rede, der als ein „Palladium“ hochzuhalten, zu pflegen, weiter auszubilden sei. Der zweite Kongreß deutscher Kunstgewerbevereine im Jahre 1883 sollte die deutsche Renaissance sogar durch eine Resolution zum Nationalstil erklären — es kam aber nicht dazu. Man darf wohl die Frage aufwerfen, wie ist diese schnelle Wandlung möglich gewesen, und in München möglich gewesen? Besaß die Renaissancebewegung nicht die Kraft sich zu halten, oder wohnte den Formen der sog. Verfallszeit zu viel Kraft inne, um sich nicht zurückdrängen zu lassen? Es ist früher oft darauf hingewiesen, daß sich ein Stil weder erfinden noch einer Zeit einimpfen lasse, daß man in den Kunstformen nicht

anknüpfen könne an eine frühere Zeit und dabei die Entwickelung der dazwischen liegenden Jahrhunderte einfach beiseite schieben. Gewiß hat es komische Leute gegeben, die sich auf den steifen und harten Bänken und Sesseln der Renaissancezeit lieber krumm und lahm gesessen, als der Stileinheit durch Beschaffung eines bequemen Sitzgerätes in den Formen der späteren Zeit eine Konzession gemacht haben: vielleicht giebt es solcher Sonderlinge heute noch. Aber im allgemeinen hat sich doch die Erkenntnis Bahn gebrochen, daß auch die Zeiten nach dem 16. Jahrhundert ganz Verständiges geleistet haben, ja daß viele dieser Leistungen den früheren Erzeugnissen aus allen möglichen Gründen vorzuziehen seien. Daß diese Erkenntnis dazu führte, das Brauchbare aus jenen Zeiten wieder aufzunehmen, nach- und umzubilden war der nächste Schritt, der weitere nach sich ziehen mußte. So kam es, daß die Ausstellungsbauten im Barockstil errichtet, die Innendekoration zum Teil im Rokokostil gehalten, die Säle zum guten Teil mit Barock- und Rokokogerät aller Art gefüllt waren: die Kunstformen, welche man vor einem Jahrzehnt als ketzerisch verdammte, sie waren im Sommer 1888 in München zur Herrschaft gelangt.

Wir sagen: in München, denn anderwärts konnte von einer Herrschaft jener Formen doch kaum die Rede sein. Wohl stieß man hier und da auch bei den Erzeugnissen anderer Städte und Länder auf Rokoko oder einen Stil, der auf diesen Namen Anspruch erhob — aber im allgemeinen zeigte sich doch, daß die strengen Formen der früheren Zeit, zum Teil erheblich geändert und mit Glück modernen Verhältnissen angepaßt, feste Wurzel geschlagen haben. Ja es trat deutlich das Bestreben hervor, alles das Schwülstige, Steife, Überladene im Ornament zu vermeiden, was der deutschen Renaissance so oft zum Vorwurf gemacht worden ist, und Dinge aufzunehmen, welche als Errungenschaften einer späteren Zeit von den modernen Bedürfnissen nicht mehr zu trennen sind. Unzweifelhaft wäre man in München auch nicht so weit gekommen, wenn nicht die Arbeiten für König Ludwig II. direkt dazu Anlaß gegeben, ja die Fabrikanten genötigt hätten, sich den Stil Louis' XIV. zu eigen zu machen. Da lag es denn nahe, die einmal geschulten Kräfte weiter zu verwenden. Es war übrigens geradezu erstaunlich, wie weit die Aneignung der in Rede stehenden Formen einzelnen Künstlern gelungen war: das Gebäude der Inselrestauration, das



Fig. 2. Laterne in Rokokostil, von Paul Stotz in Stuttgart.

Jagdzimmer von Lentner waren wohl die frappantesten Beispiele dafür und zeigten bis in

die kleinsten Einzelheiten ein Verständnis der betreffenden Stile, daß man im ersten Augenblick gar nicht an Erzeugnisse unserer Tage glauben wollte. Weniger glücklich waren die Arbeiten für die Königsschlösser selbst: prunkführung unbedingt verlangt, soll es nicht roh und knotig wirken.

Daraus folgt, daß überhaupt gute Stücke im Rokokostil sehr kostspielig werden müssen und wohl für einen Fürsten, Kommerzien-



Fig. 3. Tafelschmuck, Silber und Stein. Aus der Werkstätte von L. Posen Wwe., Frankfurt a. M.

voll und von oft geradezu brutaler Wirkung, aber in den Details oft roh und flüchtig, auch nicht entfernt im stande, mit modernen französischen Arbeiten dieser Gattung einen Vergleich auszuhalten. Gewiß ist daran teilweise der Umstand schuld, daß diese Arbeiten in oft unglaublich kurzer Zeit und für niedrig bemessene Preise herzustellen waren; aber es zeigte sich darin auch, daß das Rokoko sorgfältige Durchrat oder Schornsteinbaron erschwinglich, aber für gewöhnliche Sterbliche unerreichbar sind. Schon aus diesem Grunde ist eine allgemeine Verbreitung des Rokoko unmöglich und die in manchen Köpfen spukende Furcht, der Rokokostil könne wieder die Herrschaft gewinnen, unberechtigt. Als Prunkstil wird er gewiß weiter blühen, und daß daneben auch noch allerlei für andere Kreise abfällt, ist leicht erklärlich. Daß

in München zur Zeit mehr in den Kunstformen Ludwigs XV. gearbeitet wird als anderwärts, erklärt sich durch die Aufträge Ludwigs II. und ferner wohl durch das Streben, die Führerschaft im Kunstgewerbe auch durch fortwährende Neuerungen zu behaupten.

sentlich fiel ins Gewicht die teilweise ganz vollendete Technik, so z. B. an den süddeutschen Möbeln und Schmiedearbeiten: hätten wir an den Vorbildern des 16. Jahrhunderts weiter nichts gelernt als in formaler Hinsicht richtig sehen und denken, in technischer so sorgfältig zu



Fig. 4. Schale, Silber mit Emaileinlagen. Aus der Werkstätte von L. Posen Wwe., Frankfurt a. M.

Die Renaissancearbeiten, mochten sie kommen, woher sie wollten, zeigten im Gegenteil, wie schon angedeutet, das löbliche Bestreben, die frühere Überladung am Ornament zu vermeiden; mit Freude konnte man beobachten, daß die Formen schon einigermaßen in Fleisch und Blut übergegangen sind und sich wo nötig den modernen Bedürfnissen angepaßt haben. Wesentlich

arbeiten als irgend möglich — so wären alle die Summen, welche Staaten und Städte für Schulen und Sammlungen verwendet haben, gut verzinslich angelegt. Aber die Musterstücke aus den Zeiten der Renaissance werden auch fernerhin mustergültig bleiben und in den Schulen wird man nach wie vor auf ihnen weiter bauen. (Fortsetzung folgt.)



Füllung eines Kaminofens. Florenz, Ende des 15. Jahrhunderts. Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin.

Ein deutscher Porträttöpfer des 16. Jahrhunderts.

Von C. A. v. Drach.

Seitdem das Verständnis für die Kunstleistungen unserer Vorfahren in den Zeiten der Gotik und der Renaissance sich uns wieder mehr und mehr eröffnet hat, haben wir nicht nur deren Freude an bunter Farbenpracht als etwas durchaus Berechtigtes anerkennen gelernt, sondern uns auch nach und nach daran gewöhnt, diese gesunde Freude selbst einigermaßen nachzuempfinden: die in unseren Wohn- und Festräumen bislang herrschende Nüchternheit und Monotonie ist im Verschwinden begriffen, und das Bestreben, solche durch farbenreiche Dekoration zu beleben, hat in immer weiteren Kreisen Eingang gefunden. Während früher nur der kalte Marmor oder toter Gips als geeignete Stoffe zur Herstellung von mancherlei plastischen Kunstwerken, wie namentlich von Porträtbüsten der Zeitgenossen erscheinen konnten, tritt jetzt eine solche Betonung des Materials und der bloßen Form mehr und mehr in den Hintergrund und der neuerdings gemachte Versuch einer wirklich künstlerischen Wiedergabe von Persönlichkeiten durch plastische Bildwerke mit natürlicher Farbenzier konnte sich einer beifälligen Beurteilung erfreuen. Mitteilungen über einen deutschen Bildhauer der Renaissancezeit, welcher bemalte Porträtbüsten aus gebranntem Thon hergestellt haben soll, dürften deshalb gerade jetzt nicht ohne Interesse sein; es geht aus ihnen hervor, daß damals die Farbe als etwas zum Ganzen notwendig Gehörendes angesehen worden ist und daß eine Technik, worin italienische Meister der Frührenaissance so Bewundernswertes geschaffen und uns hinterlassen haben, auch diesseits der Alpen nicht ungeübt geblieben ist. Vielleicht könnten unsere Mitteilungen außerdem dazu führen, Werke dieser Art, welche jener Künstler geschaffen, der Vergessenheit zu entreißen.

Die Notizen über den Meister, welche nachstehend zum Abdruck gelangen, sind dem Briefwechsel entommen, welcher im Jahr 1582 zwischen Wilhelm IV. von Hessen-Kassel, dem ältesten und Georg I. von Hessen-Darmstadt, dem jüngsten Sohne Philipps des Großmütigen geführt worden ist; zur Aufklärung haben wir nur weniges vorauszuschicken.

Im Zusammenhang mit der Neubefestigung seiner Hauptstadt Kassel, deren Wälle während der Gefangenschaft des zuletzt genannten Landgrafen nach dem unglücklichen Ausgang des Schmalkaldischen Krieges geschleift worden waren, hatte dieser Fürst nach seiner Befreiung auch einen Neubau des dortigen Residenzschlosses begonnen. Er erlebte die Vollendung nicht mehr und es fiel dieselbe daher seinem Nachfolger in den niederhessischen Landen, dem vorher genannten Wilhelm zu, welcher schon bei Lebzeiten Philipps der eigentliche Leiter des Baues gewesen war.

Wir haben in diesen Blättern und anderwärts[1]) Gelegenheit gehabt, auf Wilhelms feines

1) Kunstgewerbeblatt, 3. Jahrg., S. 36 und S. 128 ff.; Ältere Silberarbeiten in den kgl. Sammlungen zu Kassel ꝛc. von C. A. v. Drach. Marburg 1888. S. 11, 19 ff., 27; Bayerische Gewerbezeitung, 1. Jahrg. S. 292 ff.

Kunstverständnis hinzuweisen und dürfen daher annehmen, daß dieses jetzt spur los verschwundene Schloß [1]), von dem uns leider nicht einmal nähere Beschreibungen und einigermaßen genügende Abbildungen erhalten sind, ein hochbedeutendes Baudenkmal aus jener Zeit gewesen sei. Wenn auch vielleicht das Äußere sich mit anderen Prachtbauten von damals nicht messen konnte, so stand sicherlich das Innere den meisten derselben an künstlerisch wertvoller Ausstattung nicht nach. In J. J. Winkelmanns Beschreibung der Fürstentümer Hessen und Hersfeld lesen wir darüber auf S. 274 unter anderem folgendes:

„Inwendig ist es von sehr statlichen, treflichen Gebäuen, Sälen und Gemächern, wie auch einer sehr schönen hochgewölbten, in die dritte Wanderung laufenden Capellen, so überall mit Sprüchen der heiligen Schrift, einer zierlichen Orgel, und Fürstlichen Gemächern ausgezieret. Die vornemste Säle sind, der gülden e Saal, der Rotenstein und Küchen Saal, darvon der Erste in der andern Wanderung zimlicher Länge, und ganz von Steinen gewölbet, wird daher der güldene genennet, weil er mit vielen ausgehauenen vergüldeten Laubwerk gezieret ist. Hierinnen findet man der Herrn Landgrafen zu Hessen, von Landgraf Philippo dem Großmüthigen an, mit ihren Gemahlinnen, zu beiden Seiten künstlich in Stein gehauenen Bilder nach dem Leben. So siehet man auch allenthalben des Saals in den Fensterbögen aller solcher in voriger Zeit gelebter Römischen Kaysser, Königen, Chur- und Reichs-Fürsten, auch anderer ausländischen Potentaten, Bildnissen, wie solches diese im Eingang in Stein gehauene Schrift ausweiset: Effigies omnium Imperatorum, Regum, Electorum, atque Principum saecularium, qui ab anno M.D.XXX. usque ad annum M.D.LXXX. Reipublicae Christianae ditionibus praefuerunt. Ueber dieser Schrift wird dieser Vers gelesen: Principibus cunctis cum Regibus atque Monarchis. Hierneben stehet des HErrn Christi Bildnis mit dieser Ueberschrift: REX REGUM ET DOMINUS DOMINANTIUM. Gegenüber wird dieses Distichon gelesen:

AT SUPER HOS OMNES HIC CUIUS IMAGO VIDETUR
REX REGUM SPATIO, LIMITE, FINE CARET. 1584."

Zur Anfertigung von den hier erwähnten Bildern der hessischen Fürsten wollte Wilhelm den Meister, welchem diese Zeilen gewidmet sind, berufen und richtete deshalb an seinen Bruder zunächst folgendes Schreiben:

Hochgeborener Furst, freundlicher lieber Bruder, vnnd Geuatter, Ew. Lbd. wissen sich fr. zu erinnern, das sie vnns vor disser Zeitt von einem Meister, welcher in Wachß abzuconterfeten sehr gutt sein, vnnd sich zu Franckfurtt halten solte, gesagtt haben,

Wan wir nun gern wissen wolten, ob er auch gleichsfalß in Gibß arbeitten, vnd die Conterfett so groß als das Leben machen könne, Als Ist ann E. L. vnser freundlich bitt, sie wolle sich dessen eigentlich erkundigen, vnnd vnns sopaldt als Immer moglich darvon hinwidder berichtten, Dann da er in Gibß so wohl alß in Wachß arbeitten kennte, Wehren Wir bedachtt, Wo ferne er sich vff ein zimblichs wolte behandeln lassen, Ihnen zu Vns anhero zu erfordernn, vnd ihm arbeitt zu geben,

Damitt wir aber etzwas von seiner Arbeitt zuuor sehn mochtten, So Pitten wir freundlich, E. L. wolle vnns ein Couterfett oder Bildt, so er in Wachs geferttigtt zuschicken vnns haben darnach zuerichtenn.

Wolltenn wir E. L. freundlich nichtt verhalten, vnd seindtt derselben Bruderlich zu dienen geneigtt.

Datum Cassell, am 15. Februarij Anno etc. 82.

Wilhelm L. zu Hessen.

An
Landgraff Gorgen.

Die Antwort hierauf lautet:

Bruederliche trewe vnd was wir mehr liebs vnnd gutts vermogenn zuuorn, Hochgeborner Furst, freundlicher lieber Brueder vnd geuatter, Wir habenn E. L. schreiben de dato Cassell am 15 hujus entpfangen verlesenn, desselbenn inhaltt, vnd E. L. freundlich begeren, darob verstandenn, vnd mögen E. L. darauff hinwieder freundlichenn nichtt verhalten, das der Meister, daruon E. L. schreibenn, itziger Zeitt bey vns alhie zu Darmbstadtt ist vnd machett uns etliche Köpffe zu den gehörnen, darmitt vns E. L. hiebeuor freundlichenn verehrett habenn,

Weill den berurtter meister, nicht allein in wachs

---

1) Nachdem ein Teil desselben im November 1811 durch eine infolge der für den König Jérome von Westfalen durch französische Architekten angelegten neuen Luftheizung mit Kupferrohren ausgebrochene Feuersbrunst zerstört worden war, faßte der Kurfürst Wilhelm I. nach seiner Rückkehr im Jahre 1813 den Entschluß, einen Neubau an die Stelle des alten Schlosses zu setzen und wurde 1820 der Grundstein zur sog. Kattenburg gelegt. Dieselbe blieb unvollendet und jetzt steht an deren Stelle das 1880 vollendete neue Justiz- und Regierungsgebäude. Abbildungen vom Äußeren des alten Schlosses finden sich in den zu Anfang des 17. Jahrhunderts erschienenen Kupferwerken des Wilhelm Dilich und auf Kasseler Prospekten aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts.

abzu Conterfeyen geubtt, Sondern auch darneben ein Bildthawer ist, vnd auch mit der Steinmetzen arbeitt vmbzugehen weiß, So haben wir ihnenn bestellett, das er itzkunfftigen Sommer vber, nebenn vnserm Baumeister, vff vnsere Gebew die vffsichtt haben vnd zum bestenn zu sehen helfenn solle.

Nichts destoweniger aber, haben wir obgedachten, meister beuolen, etwas von Gips zu machen vnd zuuersuchen wie es gerathen wolte, so balt nun dasselbige verfertigtt ist, wollen wir es E. L. zuschickenn, das es E. L. besichtigen kenne, Wo ferne dan solchs E. L. gefallen wirdtt, vnd E. L. mitt ermeltem meister nutzen zu schaffen vermeinten, vnd seiner hiernegst ferner begeren wurden, wollenn wir E. L. in dem so viel muglichen nicht verhinderlich sein.

Wolten wir E. L. freundlichen nicht verhalten vnd seintt derselben zu angenehmer Bruederlicher Dinsterzeigunge geneigtt. Datum Darmbstadtt am 22ten Februarij Anno ꝛc. 82.

Vonn gottes gnaden George Landgraue zu Hessenn Graue zu Catzenelnpogen ꝛc.
George Lt Zu Hessen mp.

Nun schrieb wieder Landgraf Wilhelm:

Bruderliche trew, Vnndt was wir liebs vndt gutts vermögen zuuohr, hochgeborner Furst, freundtlicher lieber Bruder vnnd Geuatter, Wir haben E. L. anttwortlich schreibenn de dato Darmstadt, den 22ten dieses, den Bildhauer vonn Franckfurth betreffendt, entpfangen gelesenn,

Das nuhn derselbig ein stuck in Gibs verserttigenn vnd vns zuschickenn will, solches vernehmen wir gernn, — Dieweill wir aber ohne das E: L: Conterfet, so groß als das Leben, doch brustbildtsweiß haben mußen, So ist an E: L: vnser freundlich bitt, sie wollen gedachten Meister dasselbige verserttigenn, und sein mitt seinen farben, wie ers sonst inns wachs zu arbeitten pflegtt, außstreichenn lassen, vnnd vns so forderlich Alß möglich zuschickenn, auch darnebenn berichtenn, was er vonn einem solchen Conterfet zu nehmenn pflege, Wollen wir vnns alsdan ferner Jegenn E: L: was vns zu thuen fr. erelerenn,

Das sind wir hinwieder vmb E: L: Zu beschuldenn ꝛc.

Datum Caßell am 27. Februarij Anno 82.
Wilhelm L Z Hessenn.

Wir versehenn vnns zu E: L: freundtlich, wenn vnns dieses Meisters arbeitt anstendig, sie werdenn ihnen so lang vnns leyen, bis er die vbrigen Conterfet auch verserttigett.

E: L: wolle vnns zuschreibenn, wenn wir ihm die Conterfet gemahlett zuschicktten, ob er sie daraus auch machenn konnte.

Nachdem von seiten Wilhelms noch ein Schreiben unterm 27. Febr. nach Darmstadt abgegangen war, welches nichts auf den Bildhauer Bezügliches enthält, beantwortete Landgraf Georg beide Briefe am 9. März 1582 Wir bringen von dieser Antwort nur den auf unsern Künstler bezüglichen Schluß des Briefes zum Abdruck:

Was dan das andere E. L. schreiben, unsern Bildthawer vnd vnser Contersett, betreffenn thutt, da mögen wir E. L. freundtlichenn nichtt verhalten, das ermelter meister albereits vnd ohne angeregtt E. L. schreiben vns zukommen, vnser Bildttnus zuuerfertigen in arbeitt gewesen vnd auch noch ist, Sobaltt nun dasselbe verfertigtt, wollen wir es E. L. verwarlichen zuschickenn, vnd vffn fall E. L. hernach, solche arbeitt gefallen, vnd E. L. ermelten Bildthawer begeren wirdtt, wolten wir denselben E. L. zu bruederlichem gefallen gerne ein Zeitt lang zuschicken vnd leihen.

Es kan ermelter meister Nielas solche vnd dergleichen Bildtnus aus thon, viel besser, als aus Gibß machen, vnd nehmen die aus thon gemachtten Bildttnüsse vnd andere dinge welche er dan brennen lest, das sie gantz hartte werden, die farbe viel besser an sich, als die, so da von Gips gemacht sein, vnd ob er auch wol in Gips allerley possiren vnd machen kan, So kan man doch, denselben die farben nichtt sowoll geben als denen, so aus thon gemacht werden.

Wolten wir E. L. hinwieder in anttwortt nichtt verhalten, vnd seintt ꝛc.

George Lant Zu Hessen ap.

Ob und wann die in diesem letzten Schreiben versprochene Büste Georgs an Landgraf Wilhelm geliefert worden ist, konnten wir aus den im Königl. Staatsarchiv zu Marburg befindlichen Briefschaften nicht feststellen; ebensowenig fanden sich urkundliche Belege über die Beschäftigung des Meisters in Kassel [1]. Auf eine nach Darmstadt gerichtete Anfrage über dort sich findende Nachrichten über den Künstler erhielten wir von Herrn Archivdirektor Freiherrn Dr. Gustav Schenk zu Schweinsberg folgende Auskunft: „Im Jahre 1582 ist

1) Im Museum zu Kassel finden sich 16 Modelle und Kopien von Büsten hessischer Landgrafen und Landgräfinnen, welche im goldenen Saale des alten Schlosses standen und bei dem Brand im Jahre 1811, welcher auch den goldenen Saal zerstörte, zu Grunde gingen. (Vgl. Lenz, Führer durch den Unterstock der neuen Bildergalerie zu Kassel. S. 10). Dieselben sind von ungebranntem Thon, roh gearbeitet und mit Ölfarbe bemalt; ein Rückschluß auf den Kunstwert der Originale kann daraus nicht gemacht werden. Die Winkelmannsche Angabe, daß letztere von Stein gewesen seien, ist nicht wörtlich zu nehmen, sondern beweist nur, daß dieselben nicht aus Holz oder Wachs bestanden. Im Museum zu Kassel befanden sich auch lebensgroße Wachsbilder hessischer Fürsten, welche im Jahre 1825 auf allerhöchsten Befehl eingeschmolzen wurden, während deren Kleidungsstücke an das Hoftheater abgegeben werden sollten.





er als Meister Niclas der Bildhauer erwähnt und am 24. März d. J. leiht ihn der Pfalzgraf in Heidelberg vom Landgrafen. Im Jahre 1587 will Landgraf Georg das Grabmal seiner Gemahlin Magdalena († 26. Febr. 1587) durch Meister Nicolaus Bergner, der sich damals in Rudolstadt aufhielt, ausführen lassen. Derselbe stammte aus Thüringen, sein Vater wohnte aber in der Nähe von Darmstadt, vermutlich in Frankfurt. Ich zweifele nach der Fassung des Briefes nicht an der Identität mit dem Meister von 1582."

In Frankfurt, Darmstadt, Heidelberg und Rudolstadt wären demnach weitere Forschungen über den Meister Nicolaus Bergner und seine Werke anzustellen.



Geätzter Schild von Daniel Hopfer. 1536. (Zu S. 26.)



Ein geätzter Schild von Daniel Hopfer.

Mit einer Tafel.

In der königl. Armeria zu Madrid befindet sich ein vergoldeter Turnierschild (Nr. 1817 des Kataloges vom Jahre 1854, 47 cm hoch, 44 cm breit), der in rautenförmigen, gegitterten Feldern geätzte Verzierungen mit den Inschriften DANIEL HOPFER und MDXXXVI enthält. Nach einem Abgusse des anziehenden Stücks, welcher in das königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin gelangt ist, können wir eine Skizze des Ganzen und getreue Nachbildungen der einzelnen Zeichnungen geben. Es verleugnet sich nirgends die flotte Hand des Augsburger Stechers.

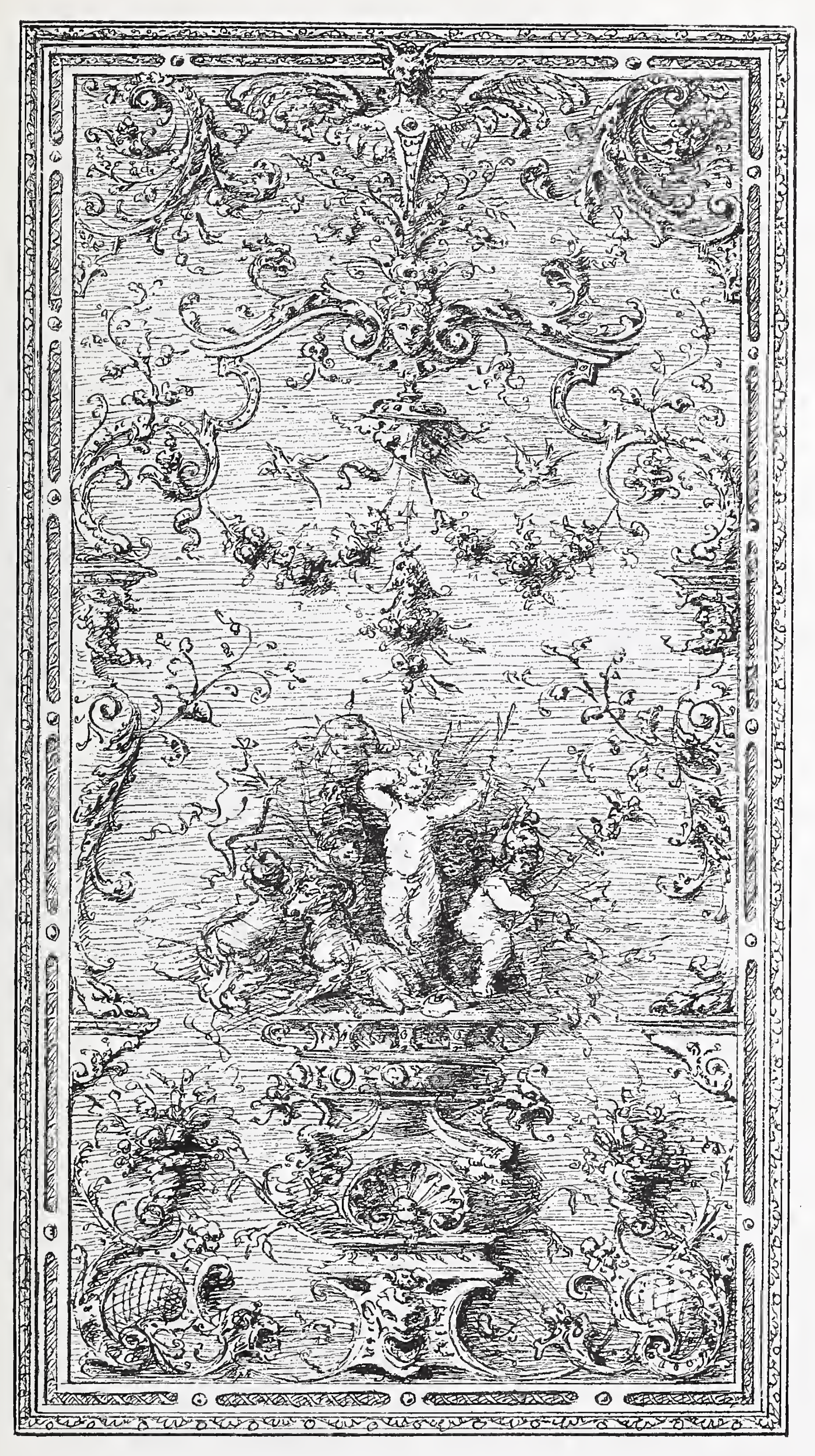
Daniel Hopfer ist jüngst von Lichtwark (Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, S. 154 ff.) als Ornamentist ausdrücklich gewürdigt worden. Mehr Nachahmer als Erfinder, weiß er doch die Elemente, welche er sich nach italienischen Mustern zu eigen gemacht hat, mit unbefangener Virtuosität zu gruppiren. Sein Lieblingsvorwurf sind die Fabelwesen und Halbfiguren, die er aus der Groteske der Italiener herauslöst. Und dieselben Motive beherrschen die Ätzungen des Madrider Schildes. Wer die älteren oder auch nur die jüngste Gesamtausgabe der Hopferschen Platten durchblättert, wird die Mischgestalten, die Kinder, auch die Gefangenen und die Trophäen in mehreren Variationen wiederfinden. Auch den punktirten Grund legt der Stecher gerne hinter seine Ornamente, wie auf der Madonna in der Ranke (B 37) oder den Laubfüllungen nach Aldegrever (B 88 und 111). Doch leuchtet der fröhliche Leichtsinn seines Talentes aus der spröderen Zeichnung der gestochenen Platten selten so unmittelbar entgegen, wie aus dem skizzenhaften Spiel unseres Waffenschmucks.

Es ist schwerlich ein Zufall, daß wir gerade dem Meister, der für seine Drucke die Radirung auf Eisen so ausgiebig pflegte, auch als Ätzkünstler an einem Rüstungsstück begegnen. Ob sich noch andere Zeugnisse für diese seine Thätigkeit schriftlich oder in Denkmalen erhalten haben, konnten wir aus dem uns naheliegenden Material nicht ermitteln. Für den Stecher D. Hopfer ist es von Interesse, daß unser Datum 1536 das letzte ist, das sich von seiner eigenen Hand erhalten hat; daß Daniel um 1549 noch am Leben gewesen sei, will Passavant nur aus einer urkundlichen Nachricht erhärten.

P. J.

Moderne Stuckarbeiten.

Die neueste Geschmacksrichtung, welche Arbeiten im Stil des Barock und Rokoko den Vorzug giebt, hat eine Technik wieder zu Ehren gebracht, für welche in der Zeit der modernen Renaissance kein Feld der Thätigkeit vorhanden war: die Stucktechnik. Wohl sind in den Zeiten der Renaissance derartige Arbeiten ausgeführt worden — hat doch jene Zeit die Technik in den Gräbern (grotte) aus römischer Zeit, welche mit „Grottesken" in köstlicher Stuckarbeit geschmückt sind, wieder entdeckt und aufgenommen — es sei nur an die Stukkaturen im Vatikan von Giovanni da Udine und des Giulio Romano in Mantua erinnert; aber die moderne deutsche Renaissance suchte und fand gewiß mit Recht ihre Vorbilder mehr in den Resten deutscher Kunst des 16. Jahrhunderts, wo die Täfelung der Plafonds, die Holzdecke dem nordischen Klima entsprechend vorherrscht. Im 17. und 18. Jahrhundert fand dann der Stuck allgemeinste Verbreitung und höchste Ausbildung, nicht zum kleinsten Teil wegen seiner Farblosigkeit, die gemildert durch leichte Vergoldung dem Geschmack des 18. Jahrhunderts besonders zusagte. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, welche gleichfalls der Farblosigkeit huldigte, ersetzte die immerhin kostspielige Technik der angetragenen Arbeit durch



Wandfüllung für angetragene Arbeit, entworfen von R. Schirmer, Berlin.

den Gipsguß, indem an Decken und Wände die vorher geformten fertigen Gipsverzierungen befestigt wurden. Diese Verzierungsweise ist



Vase, die vier Elemente darstellend. Höhe 1,70 m. Modellirt von Robert Schirmer in Berlin.

durchaus berechtigt, ebenso berechtigt wie z. B. die Papiertapete gegenüber der Stofftapete; nur verlangen beide eine besondere stilistische Behandlung aus Technik und Bestimmung heraus. Die Papiertapete soll nicht den Stoff nachahmen, soll nicht den Glauben hervorrufen, man habe es mit einem Stoff, Gobelinwirkerei zu thun; ebenso muß das in der Form hergestellte Gipsrelief als solches sich darstellen, darf kein zu hohes Relief oder tiefe Unterschneidungen zeigen, muß kurzen Rapport im

kompakten Muster aufweisen und darf vor allem aus praktischen Gründen am Plafond namentlich nur mäßige Verwendung finden.

Mit der Wiederbelebung der Kunstformen des 18. Jahrh. hat auch die Stucktechnik ihre Auferstehung gefeiert, man beginnt in öffentlichen Gebäuden und besseren Privathäusern Wände und Decken wieder mit Reliefzierat in angetragener Arbeit zu schmücken, welche eine freie Entfaltung der Phantasie und bei vorgeschrittener Technik vollendete künstlerische Leistungen gestattet. Vorzügliche Arbeiten in dieser Technik wies die Münchener Ausstellung auf; auch sind in den letzten Jahren in einigen Häusern Berlins derartige Arbeiten ausgeführt worden, die in Verbindung mit leichter Malerei von überaus schöner Wirkung sind. Diese letzteren Stukkaturen sind meist von einem jüngeren Künstler, Robert Schirmer, ausgeführt. Derselbe, früher an der königl. Porzellanmanufaktur in Berlin thätig, ist mit Nutzen bei den alten Meistern in die Schule gegangen: Studien in den Schlössern des preußischen Königshauses, bei den Ornamentisten des 18. Jahrhunderts und praktische Thätigkeit haben ihn dazu geführt, eine größere Anzahl Entwürfe für Dekoration von Decken, Wänden, ferner Öfen zu Papier zu bringen. Dieselben zeigen, in welchem Umfang der Künstler sich die Formensprache des Barock und Rokoko zu eigen gemacht und zu gebrauchen versteht, mit welchem Verständnis er Motive aus jener Zeit verarbeitet und in modernem Geiste umgewandelt hat. Sie enthalten eine Fülle von anregenden Motiven, ohne gerade direkt für die Ausführung bestimmt zu sein, so daß der Entschluß des Künstlers, diese Entwürfe zu publiziren, gewiß im Kreise der Interessenten Anklang finden wird.[1]) Besonderes Gewicht ist bei den Skizzen auf ihre Ausführbarkeit in angetragener Arbeit gelegt; nur die Hauptlinien geben in kompakteren Massen die Grunddisposition: die Füllungen des Grundes und das Beiwerk sind mit leichten Ranken gefüllt, deren Ausführung im einzelnen der Phantasie und dem Können des Stukkateurs überlassen bleibt. Zugleich ist bei Herstellung der Tafeln auch auf die farbige Wirkung Gewicht gelegt. Eine Vorstellung von den Leistungen des Herausgebers mag die auf S. 28 wiedergegebenen Füllung geben: sie ist nicht dem Werk entnommen, sondern besonders für das Kunstgewerbeblatt entworfen. Von plastischen Arbeiten Schirmers veröffentlichten wir früher (Kunstgewerbeblatt II., S. 132) eine Standuhr und geben auf S. 28 eine Vase, deren plastische Verzierungen die vier Elemente darstellen, und zwar so, daß der untere Teil als die Erde aufzufassen ist, während Feuer, Wasser und Luft in ihren Beziehungen zur Erde dargestellt sind, symbolisirt durch männliche und weibliche Gestalten und Putten in freier Bewegung.

1) Entwürfe in Barock- und Rokokostile von Robert Schirmer. In lithographischem Farbendruck von Peter Honneseller. Leipzig, E. A. Seemann. Fünf Lieferungen à 2,50 M. Die 1. u. 2. Lieferung enthalten je acht Tafeln.

Kleine Mitteilungen.

Grabsteine auf Friedhöfen. Unter dieser Überschrift veröffentlicht die „Ausstellungs-Zeitung“ für die Hamburger Gewerbe-Ausstellung 1889 eine kurze Betrachtung, die zunächst auf Hamburg gemünzt ist, aber so viele auch für auswärts beachtenswerte Gesichtspunkte betont, daß wir hier einige Stellen daraus wiedergeben. Große Fortschritte hat in den letzten zwei Jahrzehnten die Baukunst mit ihrem Gefolge dekorativer Künste, große Fortschritte hat auch eine Anzahl wichtiger Kunstgewerbe aufzuweisen. Dies wäre nicht möglich gewesen, wenn dem vermehrten Können der Künstler und Handwerker nicht auch ein verbesserter Geschmack des Publikums entgegengekommen wäre. Daß trotzdem der monumentale Schmuck der Gräber auf unseren Friedhöfen noch eine sehr niedrige Stufe künstlerischen Vermögens und Kunstverständnisses bekundet, ist auffallend.

Die Gräber durch kostbare Denkmäler aus Erz oder Marmor zu schmücken, unsere Friedhöfe gleich denen Mailands oder Genuas zu Museen der Bildhauerkunst zu gestalten, würde weder unseren norddeutschen Sitten, noch unserem Klima entsprechen, noch würden dazu die Mittel ausreichen, welche unsere Bevölkerung dieser Seite des Kunstlebens zu opfern gewöhnt ist. Monumente von künstlerischer Bedeutung werden auf unseren Friedhöfen noch lange nur Auszeichnungen solcher Toten bleiben, welche im Leben über das Durchschnittsmaß des bürgerlichen Daseins hinausragten als Patrioten, Kriegshelden, Dichter, bildende Künstler, Erfinder.

Damit braucht aber der großen Menge derer, welche im Tode nicht höher ausgezeichnet werden sollen und wollen, als sie selber sich im Leben über ihre Mitbürger erhoben, nicht der Zwang auferlegt

zu werden, ihr anspruchsloses Angedenken in gefühl- und geschmackloser Gestalt den wenigen Generationen zu überliefern, während welcher erfahrungsgemäß ein Grabstein noch in Ehren gehalten wird. Trotzdem besteht ein solcher Zwang.

Der für die Toten arbeitende Zweig der Bildhauerkunst zeigt sich hier noch völlig unberührt von dem höheren Fluge, den die deutsche Kunst dort genommen hat, wo sie für die Lebenden schafft. Ja es scheint, als ob sie gar keine Fühlung habe mit den höheren Regungen des menschlichen Herzens keine Beziehungen zu der an tiefempfundenen Sinnbildern so reichen christlichen Kunst. Wo christliche Symbole auftreten, da geschieht es fast immer in der denkbar rohesten Form. Das Kreuz wird in der Regel aus Stein gemeißelt in der Gestalt zweier kreuzweis verbundener, noch mit ihrer Rinde bedeckter Baumstämme, an denen bisweilen steinerner Ephen rankt oder ein häßlicher Steinkranz hängt. Sonst wiegen unter den Sinnbildern jene vor, welche vor hundert Jahren mit der neubelebten Antike in Aufnahme kamen, die Aschenurnen, oft mit einem Trauertuche behängt, — beides Dinge, vor welchen heute beim besten Willen niemand mehr zu irgend einem anderen Gedanken angeregt wird, als zu dem, daß wir heute die Asche der Toten nicht mehr in Vasen sammeln, die Grabmäler nicht mehr mit Binden schmücken. Auch da, wo der Anlauf zu einem höheren plastischen Werke genommen werden soll, greift man mit Vorliebe zu Motiven aus jener Zeit, wo vor hundert Jahren das ganze Leben sich einmal in antikem Maskenkostüm versuchte. Dorther nimmt man den genügsam bekannten trauernden Genius, der sich auf die gebrochene Säule stützt. Dasselbe Motiv wird gleich vielfach wiederholt, so daß es drei-, viermal sich präsentirt — ein Beweis dafür, wie die Wirkung eines einzeln genommen lieblichen Kunstwerkes durch mechanische Wiederholung und wiederholte Ausstellung in Reih und Glied abgeschwächt wird. Die einfachste Form des Grabsteines, welche nur aus einem kantig behauenen und geglätteten Steine mit einer vertieften Inschrift besteht, ist die häufigste und verdient gewiß auch den Vorzug in allen Fällen, wo nicht namhafte Geldmittel die Anfertigung wirklicher Kunstwerke gestatten. Aber mit wie wenig gutem Geschmack wird diese so leichte Verzierungsweise gehandhabt! Welche häßlichen Buchstabenformen herrschen da noch vor! Wie technisch unvollkommen ist die Vergoldung oder die schwarze Farbe, welche die Buchstaben vom Granit oder Marmor abheben soll! Wie leicht wäre es, ohne vermehrte Arbeit und Kosten, schön gezeichnete Buchstaben in den Stein zu meißeln — Schnörkel sind dazu gar nicht nötig — und die Vertiefungen mit wetterbeständigen Farben oder Kitten zu heben! Man steht dem Anscheine nach unter dem Zwange eines Herkommens, gegen das man in den Tagen der Trübnis, wo man sich über ein Denkmal für liebe Tote entscheiden soll, aufzulehnen nicht den Mut hat, und dessen Folgen man sich nachher wohl oder übel gefallen läßt. Nur Eines brauchte schon jetzt niemand sich gefallen zu lassen, nämlich den widerwärtigen Brauch, auf der Schauseite der zweifelhaften Kunstwerke und selbst vieler einfachen Grabsteine den Namen des Verfertigers, oft mit Straße und Nummer einmeißeln, ja obendrein vergolden zu lassen. Dies Vordrängen geschäftlicher Reklame an geweihter Stätte macht einen abstoßenden Eindruck und sollte nicht zugelassen werden.

Berichtigung.

Zu der Fortsetzung der Kunstgewerblichen Streifzüge von Richard Graul im ersten Hefte dieses Jahrganges ist zu bemerken, daß die Fig. 1 und 3 aus Le meuble von de Champeaux, Fig. 2 dem Magazine of Art (1883, S. 192), Fig. 4 dem Dictionnaire de l'ameublement von Havard entlehnt worden sind. Es war dies durch ein Versehen vergessen, unter den Abbildungen zu vermerken.

Steyners Modelbuch.

Dem heutigen Hefte liegt die Tafel mit den Seiten 53 und 54 des Steynerschen Modelbuchs bei. Die letzte, 55. Seite, sowie der Titel des Büchelchens stehen allen Empfängern des Kunstgewerbeblattes auf Wunsch mit einer für sämtliche 56 Blätter passenden Mappe, die mit 50 Pf. berechnet wird, zu Diensten. Jede Buchhandlung ist im stande, die Mappe mit den zwei genannten Blättern zu besorgen.

Dem Vorstande des Leipziger Kunstgewerbemuseums statten wir bei dieser Gelegenheit unsern wärmsten Dank ab für die große Bereitwilligkeit, mit welcher er die Vervielfältigung und Veröffentlichung des interessanten Unikums gestattet hat.

Redaktion und Verlag des Kunstgewerbeblattes.



Silbernes Lesepult. 13. Jahrhundert. Im Besitz des Baron A. v. Oppenheim in Köln.

Die retrospektive Ausstellung in Brüssel.

Von Richard Graul.

Mit Illustrationen.

Kein Anblick konnte niederschlagender sein als derjenige, den der Brüsseler Grand concours international auf den unbefangenen Ausstellungspilger machte. Es war einfach kläglich, was sich hier private Unternehmungslust herausgenommen hatte: Trödel an Trödel dicht beieinander, ein Bazar und Wurstelprater zugleich — das war im großen Ganzen dieser mit schnarrender Stimme in die ausstellungssatte Welt hinausposaunte grand concours.[1]) Und dabei hatte doch der Staat das private, schlechtgeleitete Unternehmen indirekt unterstützt, ja er hatte durch seine Exposition rétrospective d'art industriel in Verbindung mit einer Exposition Internationale d'art monumental dem großen lärmenden Jahrmarkt eine Beigabe gegeben, wie sie lehrreicher und anziehender Belgien noch nicht gesehen hatte: denn was früher in Brüssel selbst, in Lüttich, Mecheln und an anderen Orten zu „retrospektiven" Ausstellungen an Werken des Kunstgewerbes alter Zeit vereinigt worden war, konnte den Vergleich mit dem, was kürzlich im linken Flügel des großen Ausstellungsgebäudes auf der Plaine des manoeuvres geschmackvoll zusammengeordnet erschien, nicht im entfernten aushalten. Der mächtige Klerus des Landes hatte die herrlichsten Kunstwerke aus seinen Kirchen, Kapellen und Klöstern ausgestellt und die Sammler von nah und fern hatten ihre Schätze bereitwillig und in erstaunlicher Menge beigesteuert: an die viertausend Nummern führte der dickleibige vom Kanonicus Reusens mit Sorgfalt und Sachkenntnis herausgegebene Katalog auf.

Der erste Eindruck schon, den die retrospektive Ausstellung machte, war ein äußerst günstiger. Als Vorhalle diente ihr der imposante große Raum, der das Brüsseler Musée d'art monumental birgt, die an Werken niederländischer dekorativer Plastik reichste Sammlung

1) Der sogen. grand concours wird denn auch zuverlässigen Nachrichten zufolge mit dem Defizit von 800000 Fr., welches die Unternehmer zu tragen haben, abschließen. D. Red.

von Gipsabgüssen. In diese weite Halle hinein, die hoch überwölbt dem Abguß des berühmten Tabernakels des Cornelis de Vriendt in Léau die volle Entfaltung seiner riesigen Höhe gestattet, war ein Portalbau eingebaut, von dem aus sich im Viertelkreisbogen zwei mächtige, günstig beleuchtete Galerien erstrecken: die rechte barg die retrospektive Ausstellung, die linke einen Bruchteil dieser und die internationale Ausstellung monumentaler Kunst. Der retrospektiven Galerie zur Seite waren um einige Stufen erhöht eine Anzahl wohnungsartiger Räume eingerichtet und stilgerecht ausgestattet, während längst der gegenüberliegenden Wand alte Tapisserien, flandrische, Brabanter, namentlich Brüsseler, dann französische in langer Folge einen prächtigen Hintergrund für die übrigen Ausstellungsgruppen darboten.

Der Hauptausstellungsraum enthielt in möglichst chronologischer Ordnung und geschickt und übersichtlich in Glasschränken verteilte Gruppen kunstgewerblicher Gegenstände aus vorrömischer Zeit bis in unser Jahrhundert. Es waren nicht durchaus nur Werke belgischen oder niederländischen Kunstfleißes, welche zur Schau gestellt waren: auf Schritt und Tritt stießen wir auf Werke fremden Ursprunges. So führte uns gleich die erste Gruppe nach Südostspanien und machte uns vertraut mit den wichtigen prähistorischen Funden, welche die Gebrüder Siret zwischen Carthagena und Almeria gemacht haben. Während diese Auswahl ein vorwiegend anthropologisches Interesse hatte, so lehrte uns die südbelgischem Boden entstammende Sammlung von Fibeln, aus den drei ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung die Kunstfertigkeit der alten Belger in verschiedenen Techniken des Emaillirens schätzen. Von Schmuckgegenständen aus merowingischer Zeit heben wir die Metallarbeiten hervor, wir beobachteten Arbeiten mit Linientauschirung, wobei Golddrähte in das gravirte Metall eingeschlagen werden, und solche in Eisen, wobei diesem dünnes Silberblech aufgeschlagen und dann die Ornamente aus dem Silberblech gewissermaßen ausgeschnitten wurden, so daß die Zeichnung entsteht aus dem stehengebliebenen Silber und dem durchblickenden Eisen.

Diese Gruppe wurde an Kunstwert und Kostbarkeit weit übertroffen von derjenigen, welche der kirchlichen Goldschmiedekunst gewidmet war. Der Reichhaltigkeit des Gebotenen wegen können wir nur einzelnes hervorheben. Aus der Kirche von Vitó stammte der Reliquienschrein des heiligen Hadelinus; er ist aus Silber und zum Teil vergoldet. Die Skulpturen seiner Seiten, meist Schilderungen aus dem Leben des Heiligen, bieten für den Archäologen beachtenswerte stilistische Verschiedenheiten, welche die Herstellung des Werkes teils im 11. teils im 12. Jahrhundert erklären. Der Schrein des heil. Maurus aus der Kirche von Florennes und im Besitze des Herzogs von Beaufort, ein Werk des 13. Jahrhunderts, ist ausgezeichnet durch Emaillen und Schneckenfiligranarbeiten, während die Schreine der Heiligen Domitian und Mangold (Kirche zu Huy) dadurch interessiren, daß bei ihrer Restauration teils die einen auf die anderen übertragen worden sind.

Aus dem überreichen Schatze kirchlicher Geräte, den Ostensorien, Kelchen, Kreuzen u. a. verdient eine ganz besondere Erwähnung die Gruppe von Werken der Goldschmiedekunst, welche aus dem Kloster der Soeurs de Notre Dame in Namur stammen. Sie rühren fast alle von ein und demselben Meister her, von dem Frater Hugo in Oignies-sur-Sambre, der zu Anfang des 13. Jahrhundert thätig war. Sein Meisterwerk ist ohne Zweifel ein herrlicher silberner Evangeliendeckel mit der niellirten Inschrift: Liber scriptus intus et foris. Hugo scripsit intus questu, foris manu. Orate pro eo. Ore canunt alii, cristum canit arte fabrili, Hugo sui questu scripta laboris arans (s. Abbildung S. 35).

Unter den dieser Gruppe beigeordneten Werken der Edelschmiedekunst verdiente Beachtung die bekannte Gruppe aus Lüttich: St. Georg und Karl der Kühne, von Gérard Loyet im Jahre 1471 angefertigt. Karl in voller Rüstung ist knieend dargestellt, er hält in einer Kapsel eine Reliquie des heil. Lambert, hinter ihm steht aufrecht der heil. Georg und lüftet seinen Helm. Auf dem Sockel stehen die Buchstaben C. M. und die Devise: Je l'ay emprins. Leider erschien das Werk in funkelnagelneuer Politur und ließ deshalb die Vorzüge seiner plastischen Wirkung in ungünstigem Licht erscheinen. Unter den kirchlichen Geräten aus Privatbesitz ragte die Vitrine des Baron A. v. Oppenheim in Köln hervor, welcher neben einer ganzen Anzahl edelster Arbeiten das köstliche silberne Lesepult (s. Abb. S. 33), angehört. Aber wir würden nicht fertig, wollten wir auch nur die hervorragendsten Werke dieser Abteilung hervorheben.

Die Werke in Bronzeguß, die Dinanderien sind nicht minder interessant. Gerade an Messinggüssen ist Belgien ungemein reich. Noch nie wurde eine gleich imposante Auswahl von Evangelienpulten, Osterleuchtern, Taufbecken vereinigt, Werke die aus Tongres (Notre-Dame), Tournai (Saint-Piat, Saint Jacques) u. a. Kirchen stammen. Alle Arten des Chorpultes waren vertreten: mit Adlern, mit Pelikanen, mit Drachen als Trägern. Auch das herrliche Gitterwerk aus der St. Jakobskirche zu Löwen vom Jahre 1568 muß hier genannt werden, dann der große siebenarmige Kupferleuchter der Léauer Kirche vom Jahre 1483, der Osterleuchter endlich von Saint-Ghislain, von 1442 u. v. a. m. Auch an Aquamanilien, Leuchtern, Rauchfässern, Kreuzen und sonstigen Bronzewerken fehlte es nicht, und unter den figürlichen Gebilden dieser Gattung verdienen besondere Erwähnung die Statue der Jungfrau von Orléans (?), dann Arbeiten, die dem unvermeidlichen Benvenuto Cellini etwas kühn zugeschrieben sind, wie die Darstellung des Herakles, der die lernäische Hydra tötet, und dann ganz unbeachtet in einem Ehrenwinkel der herrliche Bronzekopf eines italienischen Kriegsmannes, den Bode sofort als einen Donatello erkannte. Es ist eine von der in Berlin bewahrten Büste Lodovicos III. nur wenig abweichende Studie zu dem einst projektirten Reiter-



Evangeliardecke. Arbeit des Frater Hugo zu Oignies. Anfang 13. Jahrhundert. (Gazette des Beaux Arts.)

standbild dieses Fürsten. Wir erwähnen noch die Auswahl von italienischen Plaketten, welche Gustave Dreyfuß in Paris aus seiner einzigen Sammlung getroffen hat, werfen noch einen Blick auf die reichhaltige Besteckſammlung des Herrn Richard Zschille in Großenhain und halten uns einen Augenblick auf bei den schmiedeeisernen Geräten. Das Mittelalter hatte eine Reihe in ihrer Einfachheit und Zweckdienlichkeit sehr lehrreicher Geräte dieser Art, als Leuchter, Pulte und Thürklopfer beigesteuert. Die Gruppe von Waffen, zu welcher u. a. Thewalt aus Köln eine Auswahl seiner vorzüglichen Sammlung geliehen hatte, barg den herrlichen sogenannten Degen von Rubens.

Die Perle der Elfenbeinarbeiten war eine herrliche Madonna, die Baron A. v. Oppenheim in Köln vor kurzem erst in Paris gekauft hatte. Es ist ein Meisterwerk niederländischer (?) Kleinplastik, gehört anscheinend dem Beginne des 14. Jahrhunderts an und ist auch in den Farben vortrefflich erhalten. Die Madonna sitzt auf einem gotischen Stuhl, in gerader Haltung hat sie das Kind auf dem linken Arm und zeigt



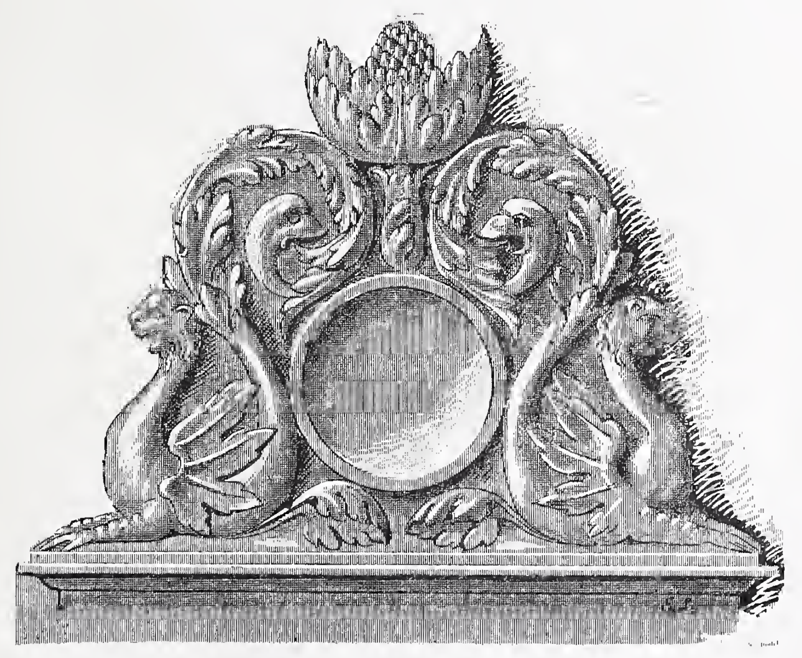
Madonna. Elfenbein geschnitzt und bemalt. Anfang des 14. Jahrh. Im Besitz des Barons v. Oppenheim in Köln.

ihm ein Lilienbouquet. Ihre Füße ruhen auf einer geflügelten Schlange mit Frauenkopf. (Vergl. die Abbildung S. 36.)

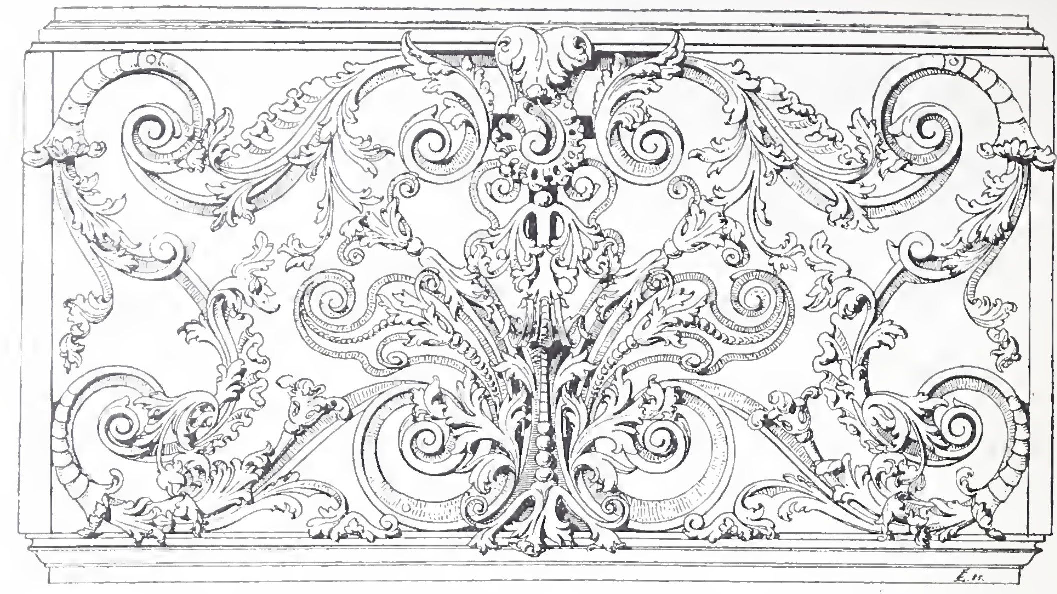
Wir gehen an der reichen Auslage von Miniaturen aus dem Schatze zumeist der Brüsseler Bibliothek vorüber, an den schönen Uhrensammlungen des Musée de la porte de Hal, Paul Garniers in Paris und Jules Frésarts in Lüttich. Was an italienischen Fayencen und Gläsern zu sehen war, ist unerheblich gegen die keramischen Schätze (Delfter Waren) des Herrn Evenepoel und gegen die übrigen Erzeugnisse niederländischen Kunstfleißes: alle Hauptcentren waren vertreten, Brüsseler Fabrikate überwogen. Unter den Porzellanen rivalisirt natürlich Sèvres und Meißen. So sehr die Sèvres der Sammler Léon Lambert und Stettiner in Paris aber auch die Aufmerksamkeit fesselten: was Eugène Parmentier an sächsischer Ware beigebracht hatte, wies ebenso seltene wie reizvolle Werke auf.

Hegten wir nicht die Hoffnung, an anderem Orte gelegentlich auf eine Anzahl der zahlreich zur Schau gestellten Möbel des näheren hinzuweisen, wir müßten des längeren verweilen bei den mannigfachen Proben besonders natürlich niederländischer Arbeit. In geschmackvoll und stilgerecht eingerichteten Kabineten kamen sie vortrefflich zur Wirkung. Auch Lyoner Arbeiten, italienische Truhen hatten sich eingefunden. Der Schritt von der Möbelkunst zu den Werken kirchlicher Schnitzkunst ist nicht weit. Auch hier fehlte es nicht an ebenso lehrreichen wie wertvollen Beispielen von Schnitzaltären. Wir erwähnen den spätgotischen Altar der Kirche von Lombeck-Notre-Dame, eine Brüsseler Arbeit in der Art des Borman, dann den aus der Eglise du Béguinage zu Tongres, ebenfalls gotisch. Ein Brügger Altar aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts, zum großen teil gotisch, zeigt in der Ornamentation der Flügel Renaissanceanfänge; derjenige der Deerlyker Kirche erschien leider in entsetzlicher Übertünchung in Blau, Gold und Weiß. Bei den kleineren Werken dieser Art, den Trag- und Hausaltärchen können wir nicht mehr verweilen, die reichen kirchlichen Gewandungen, Bocks Ausstellung seiner ägyptischen textilen Gräberfunde werben um unsere Beachtung.

Die Brüsseler retrospektive Ausstellung wird jedenfalls wie ihre Vorgängerin einen litterarischen Niederschlag erleben; die Unternehmer dürfen des Dankes aller Kunstfreunde im voraus versichert sein.



Bekrönung von einem Gestühl aus dem Dom zu Schleswig. Um 1556. Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.



Schmiedeeisernes Gitter. München, Bayr. Nationalmuseum. Aufgen. v. F. Lingenfelder.

Französischer Einband.

(Zu der Farbentafel.)

Jean Grolier, ein französischer Zahlmeister unter Franz I., Heinrich II. und Franz II. lernte während seines dienstlichen Aufenthalts in Italien die dortigen, unter arabischem Einfluß entstandenen Einbände kennen und verpflanzte diese Einband- und Verzierungsweise nach Frankreich, wo er alsbald eine Anzahl Nachahmer fand, als deren Förderer sein königlicher Herr und Freund, Heinrich II. obenan stand. Es gehörte damals eben zum guten Ton, eine schön gebundene Bibliothek zu besitzen, man schätzte den Einband oft höher als das Werk. Obgleich es durchaus verkehrt ist, das Buch ohne Rücksicht auf dessen inneren Wert kostbar einzubinden, so hat doch diese Liebhaberei dem damaligen Buchgewerbe einen bedeutenden Aufschwung in künstlerischer Richtung gegeben, mehr als dies die heutige sogenannte „Geschenklitteratur" im stande ist; so mancher Einband ist hier weiter nichts, als der Sarg für totgeborene Geisteskinder.

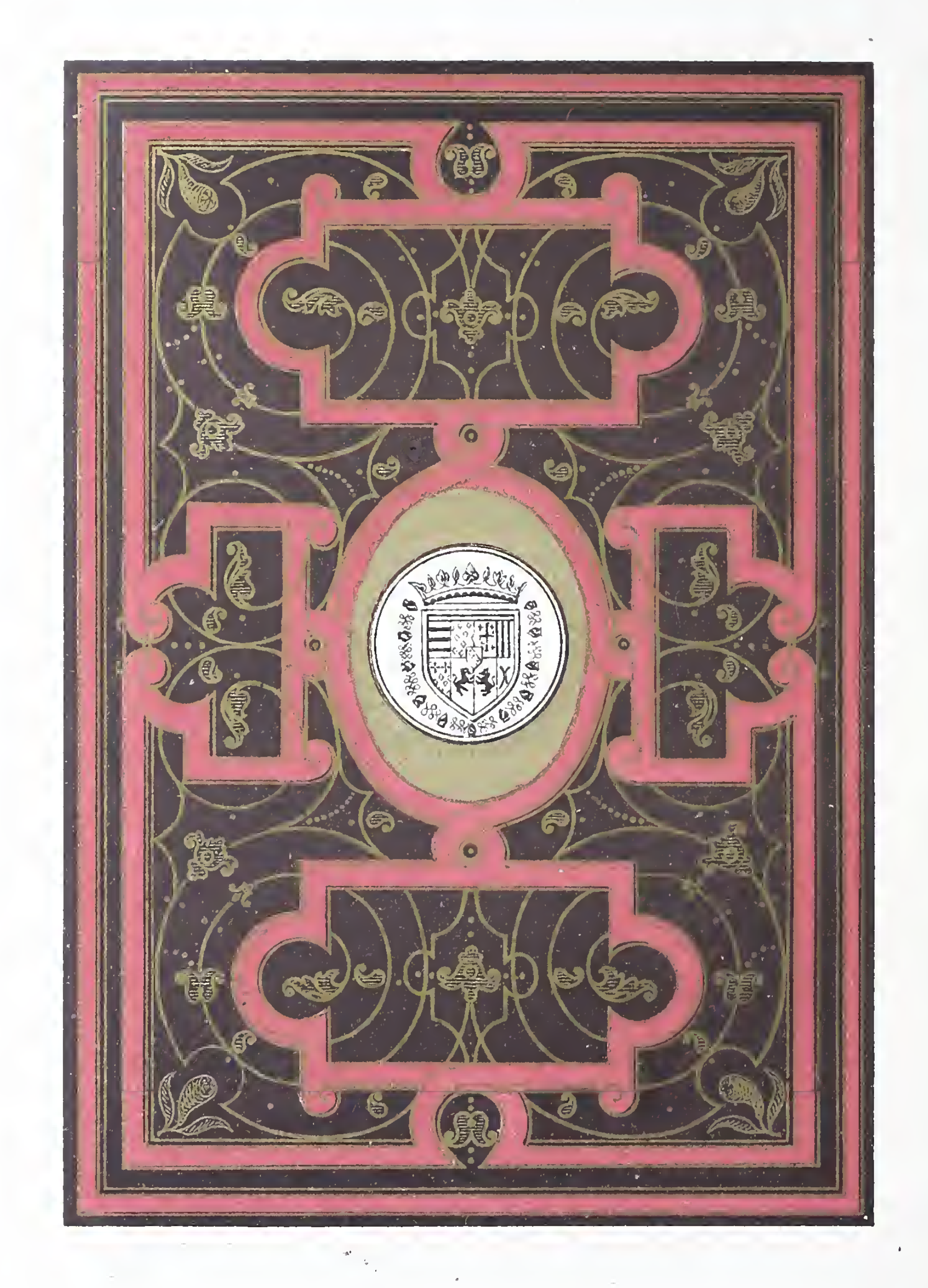
Insbesondere beliebten die damaligen Buchbinder die Anwendung des farbigen Bandornaments (das in den meisten Fällen als Lederauflage, zuweilen aber auch als Farbenauftrag zur Geltung kam) und die Vergoldung mit Bogen und Stempeln in orientalischen Motiven, die aber nicht volle, sondern schraffirte Gravirung zeigen. In Frankreich wird noch jetzt diese Art der Gravirung als „fers azurés", die ganze Verzierungsweise als „Genre Grolier" bezeichnet.

Dieser Richtung Grolier gehört der Band an, von dem wir auf beiliegender Tafel eine farbige Abbildung geben; er ist für Franz von Lothringen, Herzog von Guise, genannt „Le Balafré" gearbeitet und trägt dessen Wappen. Er ist offenbar erst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts gebunden, nachdem auch Grolier selbst seinen Höhepunkt erreicht hatte. Wir finden an diesem Bande bereits die Spiralschnecke, die sich gegen Ende desselben Jahrhunderts zu der etwas geschraubten „fanfare" ausbildete, wie selbige von den beiden Eve mit Vorliebe angewendet wurde, und fast scheint die Lorbeerranke im Mittelfelde auf einen dieser beiden Meister hinzuweisen.

Die Eckstempel in ihrer bereits stark naturalistischen Zeichnung passen nicht zu den anderen Stempeln der strengeren Richtung und weisen ebenfalls auf eine spätere Einbandzeit hin.

P. Adam.

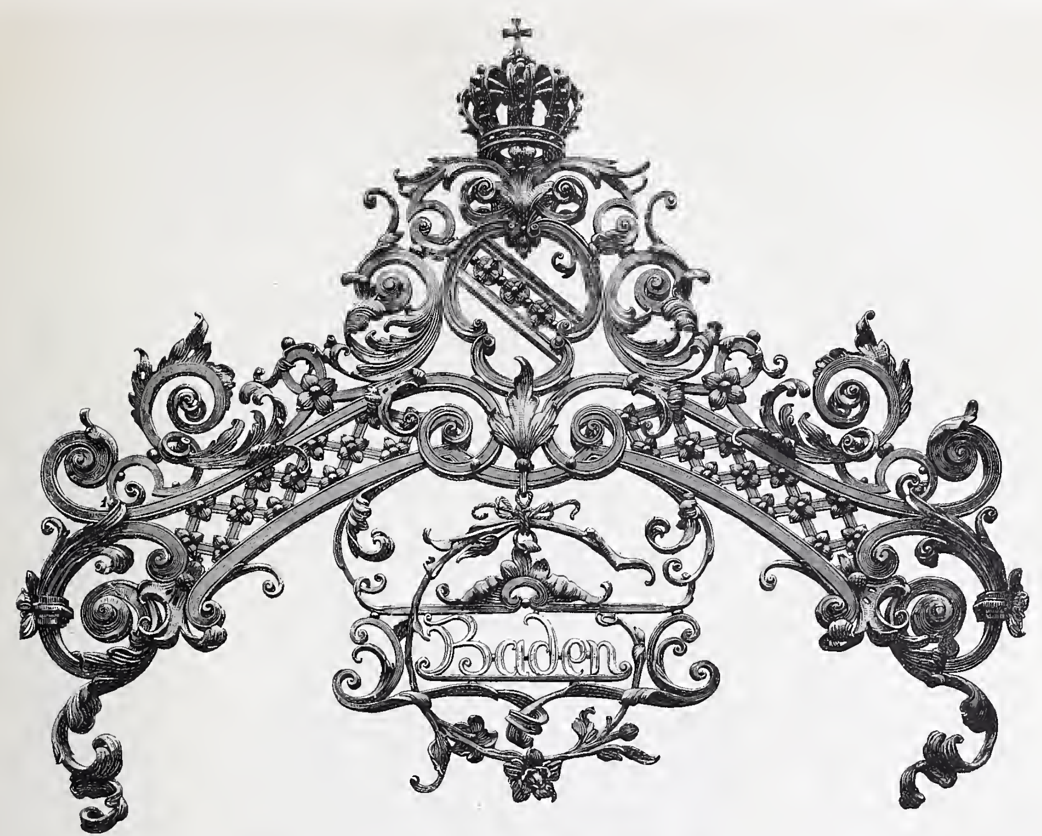




Grolierband aus der Hamilton-Sammlung

Königl. Museum in Berlin.

Lith. Anst. v. J. G. Fritzsche, Leipzig.



Oberlichtgitter, entworfen von Prof. H. Götz in Karlsruhe, ausgeführt von Karl Bühler in Offenburg.

Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888.

Von Arthur Pabst.

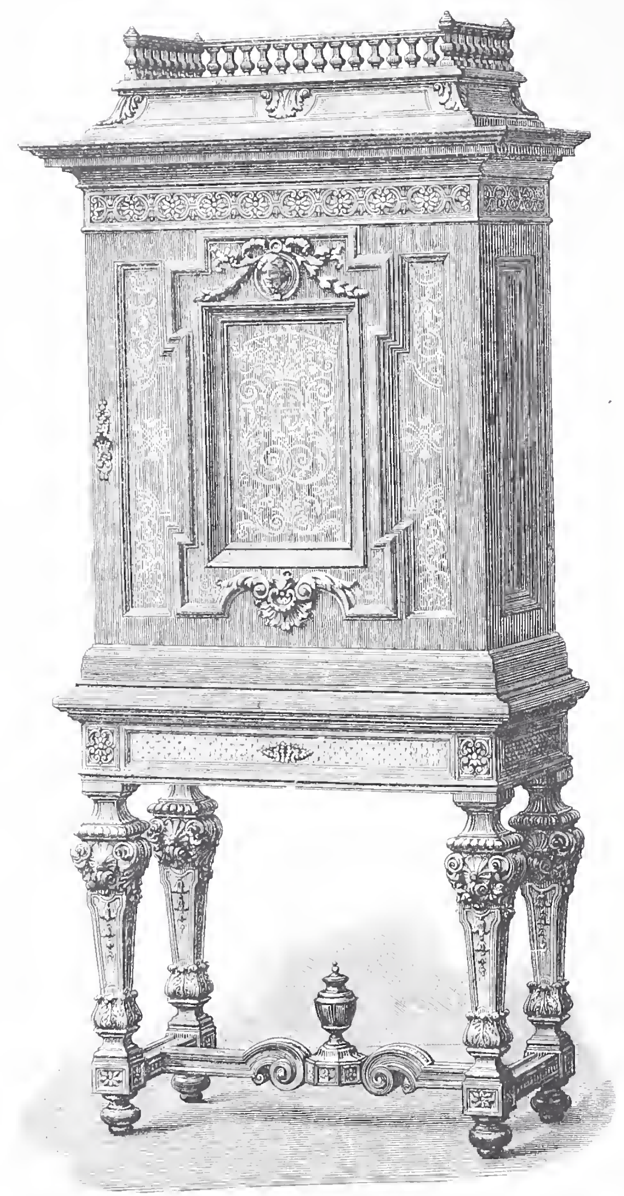
Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Es ist oben schon ausgesprochen, daß die Münchener Ausstellung durchaus kein vollständiges Bild von den Leistungen des deutschen Kunsthandwerks unserer Tage zu geben vermochte: dazu war die Beteiligung der norddeutschen Staaten, von Elsaß-Lothringen und Österreich zu gering. In Württemberg fehlte die so wichtige Stuttgarter Möbelindustrie fast gänzlich und auch sonst zeigten sich in dieser Abteilung manche Lücken. Am umfassendsten hatte außer Bayern Baden ausgestellt, zugleich in überaus geschmackvollem und geschicktem Arrangement, wie denn diese Abteilung überhaupt ein Glanzpunkt der Ausstellung war und hinsichtlich der Prämiirung am besten abgeschnitten hat.

Die Beteiligung Österreichs war wohl nur erfolgt, um nicht fern zu bleiben: aber das wenige, was von dort geschickt war, war vortrefflich; man hatte die altberühmten Firmen aufgeboten, welche denn auch ihre besten Leistungen eingesandt hatten. Der österreichischen Abteilung kam zu statten, daß ihr ein abgeschlossener Raum zur Verfügung gestellt war, welcher eine geschmackvolle und übersichtliche Aufstellung ermöglicht hatte. Ganz besonders trat hier wieder der einheitliche Charakter aller besseren Erzeugnisse von Österreichs Kunstgewerbe in helles Licht. Der Einfluß des Museums für Kunst und Industrie und seiner Schule war nirgends zu verkennen. Man mag gegen die österreichischen Fachschulen im einzelnen allerlei einwenden können: die treffliche Organisation des gewerblichen Unterrichts, die einflußreiche leitende Stellung des österreichischen Museums wird

man unumwunden anerkennen müssen. Nur ein deutscher Staat kann da eine ähnliche zweckmäßige Organisation aufweisen, arbeitet, wie die Ausstellung bewies, in gleicher zielbewußter und verständiger Weise: das ist Baden. Man fragt sich: weshalb ist das nicht überall so? In Bayern giebt es eine ganze Anzahl Kunstgewerbeschulen, die unabhängig von einander ihre eigenen Wege gehen. In Preußen nahm die Organisation einen guten Anlauf, bis plötzlich die Abtrennung der ersten Kunstgewerbeschule des Landes von den übrigen erfolgte; dadurch wurde der ganzen Einrichtung die Spitze abgebrochen, die Wirksamkeit der Schule zum guten Teil lahmgelegt, der lebendige Wechselverkehr, der sich zwischen der Anstalt und den Provinzialschulen zu entwickeln begann, unterbunden. Daß hier ein Wandel geschafft werden muß, sieht jeder Vorurteilsfreie ein; daß er geschafft werden wird, und wie? kann nicht zweifelhaft sein: die Leitung der gewerblichen und kunstgewerblichen Schulen und Museen muß eben vernünftigerweise in einer Hand liegen, wobei es zunächst ganz gleichgültig ist, in welcher.



Zierschrank mit Schnitzerei und eingeritztem, vergoldetem Ornament. Entworfen und ausgeführt von Paul Schirmer in Berlin.

Den meisten Fachschulen und Kunstgewerbeschulen konnte man übrigens den Einfluß auf die Industriezweige weiterer oder engerer Kreise leicht nachweisen. Eine Ausstellung der Kunstgewerbeschulen war zwar ausgeschlossen, doch hatten einige derselben hervorragende Entwürfe von Lehrern und besseren Schülern, auch einzelne ausgeführte Arbeiten ausgestellt. Ganze Gruppen waren direkt von Schulen oder Museen arrangirt, dadurch schon in ihren Beziehungen zu Ausstellern und Fabrikanten kenntlich; so die verschiedenen Schulen Badens, die Landesgewerbehalle, der Kunstgewerbeverein Pforzheim. Die Ausstellung der Rheinpfalz (pfälz. Gewerbeverein) hatte das Gewerbemuseum zu Kaiserslautern eingerichtet: eine hübsche Fassade schloß das Ganze nach dem Hauptweg ab, während die einzelnen Abteilungen sich um einen geschickt disponirten Säulenhof gruppirten. Weniger glücklich war die Ausstellung der Kreise Oberpfalz, Regensburg, Oberfranken und Mittelfranken vom bayrischen Gewerbemuseum in Nürnberg angeordnet: der Plan, die ganze Gruppe in zwei Stockwerken unterzubringen, zu dessen oberem eine zweiarmige prächtige Treppe hinaufführte, war gewiß glücklich; doch blieb die Ausführung hinter dem Projekt wesentlich zurück; das Ganze hatte etwas Unruhiges und Jahrmarkthaftes.

In der norddeutschen Abteilung hatte nur der Magdeburgische Kunstgewerbeverein eine Kollektivausstellung im geschlossenen Raume nicht ungeschickt zusammengebracht. Die Gruppen von Hanau und des Centralgewerbevereins zu Düsseldorf waren in weiten Sälen und in gleichförmigen Schränken zur Schau gestellt. In einer Sammelausstellung vertrat H. Hirschwald in Berlin in verdienstvoller Weise eine große Anzahl Berliner Werkstätten, die allein nicht ausgestellt haben würden. Das königl. Kunstgewerbemuseum endlich hatte einen kleinen Raum mit Arbeiten gefüllt, welche unter unmittelbarer oder mittelbarer Einwirkung der Unterrichts-Anstalt oder der Sammlung entstanden waren.

Bayern hatte nur in dem Raum der aus dem Nachlaß König Ludwigs stammenden Gegenstände eine Art Kollektivausstellung arrangirt, sonst war von einer ernsten Gruppirung gerade hier wenig zu spüren. Allerdings hatte Bayern als Gastgeber den Gästen die besten Räume gelassen. Das ganze Terrain des Ausstellungsplatzes war überaus ungünstig und den ungünstigsten Platz hatte Bayern erhalten. Es hatte sich in bescheidenster Weise oft begnügt dort auszustellen, wo noch ein Plätzchen übrig war, und so kamen manche vortreffliche Objekte gar nicht zur Geltung. Norddeutschland war ein mächtiger quadratischer Block eingeräumt, der gut ausgenutzt war; Eingang und Mittelhalle waren den hervorragendsten Werken der Edelschmiedekunst eingeräumt; als point de vue war die glänzende Ausstellung der kgl. Porzellanmanufaktur zu Berlin aufgestellt. Sehr gut hatte Baden und Württemberg arrangirt, beide Abteilungen nach dem Hauptweg abgeschlossen, daß man gleich beim Eintritt eine bequeme Übersicht über das Ganze hatte. Von trostloser Öde und Nüchternheit war die Elsaß-Lothringer Abteilung; zu groß, farblos, in Aufstellung und Inhalt gleich wenig erfreulich.

(Fortsetzung folgt.)



Onyxvase in Goldemail gefaßt, ausgeführt von E. Schürmann & Co. in Frankfurt a. M.

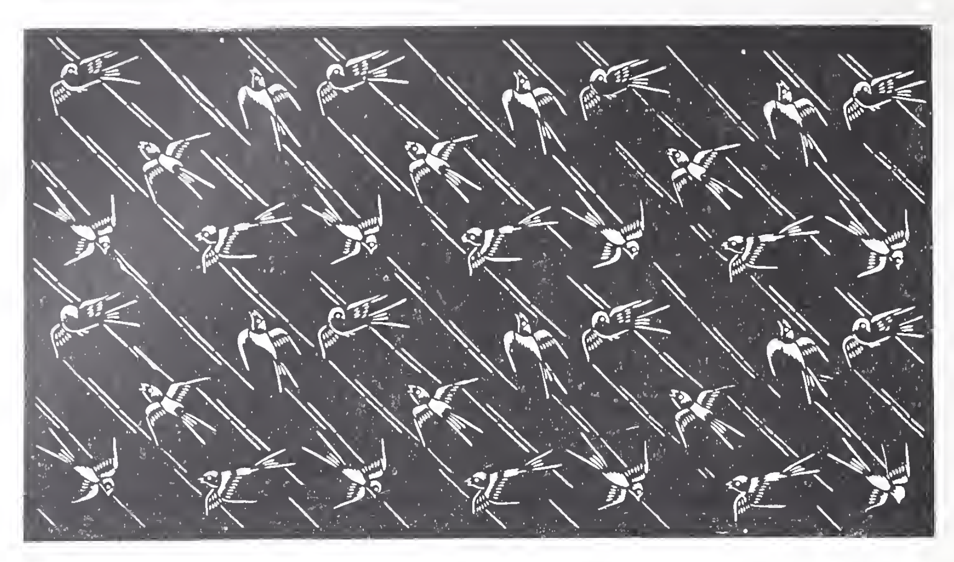


Fig. 1. Schwalben im Regen. Schablonenmuster für Zeugfärberei.

Bücherschau.

II.

J. Brinckmann. Kunst und Handwerk in Japan. I. Band. Mit 225 Illustrationen. Berlin, R. Wagner 1885. Lex.-8⁰. brosch. Preis 12 Mark.

Das Buch, dessen Erscheinen wir mit Freude begrüßen, ist von langer Hand vorbereitet, sein Erscheinen längst erwartet. Seit Jahren arbeitet der Verf. daran; mit immer eindringenderem Studium, immer tieferer Erkenntnis ist ihm das Material unter den Händen angewachsen, und manche Partie des Buches ist wiederholt umgearbeitet worden. Die Aufgabe, welche er sich gestellt hatte, war keine leichte. Nachdem Louis Gonse zum begeisterten Apostel Japans geworden ist und die Kunst der Japaner ästhetisch gewürdigt hat, J. J. Rein in ruhiger, eingehender und absolut zuverlässiger Art über die heute in Japan geübten technischen Künste berichtete, W. Anderson eine Geschichte der japanischen Malerei gegeben, hat zuerst A. Dresser versucht, in das Innere der japanischen Kunst auf Grund eigener zum Teil gründlicher Beobachtungen an Ort und Stelle einzudringen; sein Buch ist von großem Interesse und enthält mancherlei lehrreiches Material, ohne aber auf eine erschöpfende Behandlung auch der allerwichtigsten sich aufdrängenden Fragen Anspruch zu machen. Hier setzt Brinckmanns Buch ein: nach des Verf. eigenen Worten versucht er, „neben der technischen, ästhetischen und historischen Würdigung des japanischen Kunsthandwerks auch den intimen Zusammenhang der Erzeugnisse und Motive desselben mit der Natur des japanischen Landes und mit der japanischen Volksseele in eingehenderer Weise klarzulegen, als dies bisher von anderer Seite geschehen ist".

Jedem, auch dem oberflächlichen Beobachter konnte es nicht entgehen, daß die dekorative Kunst der Japaner in ihrer hohen Entwickelung nichts Willkürliches ist, daß diese Kunst vielmehr tief im Leben des Volkes wurzeln muß. Daß ein Eindringen in diese Tiefen der japanischen Kunst, die Kenntnis ihres Zusammenhangs mit dem Volksleben erst den wahren Genuß ihrer Werke gewähren muß, leuchtet ohne weiteres ein. Man ziehe in Vergleich die antiken Vasen: wie anders würden wir ihnen gegenüberstehen, müßten wir uns allein und ausschließlich auf die künstlerische Würdigung von Form und Malerei beschränken, ohne den Schlüssel zur Erklärung der Darstellungen und ihrer innigsten Beziehungen zum Leben der Griechen zu besitzen.

Eine umfassende Erörterung des gestellten Themas verlangt eine eingehende Behandlung nicht bloß der eigentlichen technischen und künstlerischen Fragen, sondern macht es nötig, über den Rahmen derselben hinauszugehen. Soll der Zusammenhang der japanischen Kunst mit

Land und Volk, Pflanzen- und Tierwelt, Geschichte und Religion nachgewiesen werden, so ist eine Kenntnis und Schilderung der letzteren unerläßlich, welche der Verf. in den ersten Kapiteln giebt. Mit Schilderung der Stätte, an welcher sich das Privatleben der Japaner abspielt, der Wohnung und ihrer Einrichtung, leitet er zur speziellen Behandlung des eigentlichen Themas über. Schon dies Kapitel zeigt daß Brinckmann sich nicht in nüchterner Schilderung und trockener Aufzählung ergeht. Vergleiche zwischen japanischen und europäischen Einrichtungen, gelegentliche Exkurse — hier z. B. bei Beschreibung des Dachs über die Verwendung der Ziegel in der Zierkunst und ihre Beliebtheit als Antiquitäten im Kreise der Sammler; über das Wellen-Ornament an Gebäuden — sind eingeschoben und durch treffliche Illustrationen erläutert. „Die Baukunst im Dienste des Kultus" giebt Anlaß auf die religiösen Anschauungen des japanischen Volks einzugehen und ihren Einfluß auf die Architektur darzulegen; der Gartenkunst, dem Hausrat, der Tracht und Bewaffnung sind gleichfalls besondere Abschnitte gewidmet; es liegt auf der Hand, daß dieselben für den Sammler und Freund japanischer Kunst von ganz besonderer Bedeutung sind.

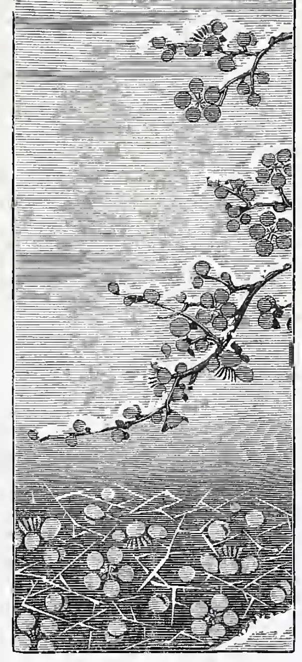


Fig. 2. Blühender Mume Baum im Schnee über geborstener Eisfläche. (Blau gefärbtes Handtuch.)



Fig. 3. Metallener Ring eines Schwertgriffes (abgewickelt).

Die allgemeinen Eigenschaften der künstlerischen Erzeugnisse der Japaner, ihre Licht- und Schattenseiten, Vorzüge und Mängel werden ebenso vorurteilsfrei als sachkundig in eingehender Weise erörtert. Es wird dabei die vielverbreitete Meinung zurückgewiesen, als seien die dekorativen Zuthaten an den japanischen Kunsterzeugnissen eigene Erfindungen der betreffenden Verfertiger. Im Gegenteil, Regel ist, daß sie nach der Vorzeichnung oder der Skizze eines anderen, des künstlerischen Erfinders, arbeiten; „sie selbst beanspruchen nur, den Entwurf im feinsten Verständnis seines künstlerischen Inhalts mit jeglichen Mitteln, die ohne Beeinträchtigung des praktischen Zweckes dazu dienlich sein mögen, technisch zu verkörpern." Jeder japanische Künstler: der Sticker, der Lackarbeiter, der Erzgießer, der Eisenciseleur ist zuerst und vor allem ein Maler. „Im Mitelpunkt des Kunstlebens des japanischen Volkes steht von jeher die Malerkunst; ihre zwiefache Bedeutung, ihre tonangebende Stellung zum Kunstgewerbe einerseits, die feinfühlige Gefolgschaft andererseits, welche die Handwerker ihr leisten", macht die Kenntnis ihrer Entwickelung und der Art ihres Schaffens notwendig.

Der Malerei dem Buchdruck und den vervielfältigenden Künsten ist aus diesen Gründen fast die Hälfte des ersten Bandes gewidmet; und gestehen wir, ohne Frage ist dies der bedeutendste Teil des Buches. Der Buchdruck und die vervielfältigenden Künste der Japaner haben noch nie eine so eingehende Behandlung erfahren. Man fühlt sich hier gegenüber früheren Arbeiten auf festem, sicherem Boden; offenbar hat dem Verfasser gerade dieser Teil besondere Freude gemacht, und nie ist bisher der größte japanische Künstler Hokusai treffender beurteilt worden. Mit Liebe und Behagen ist der Meister in seiner Vielseitigkeit geschildert, und Partien wie diejenigen, welche die Fujilandschaften des Meisters behandeln, sind wirkliche Meisterwerke.

Die Bedeutung dieser Kapitel geht aber weit über den Rahmen historischer Schilderungen hinaus. Denn hier öffnen sich wesentlich durch ausgezeichnete, geschickt gewählte Illustrationen unterstützt, die Quellen, aus denen die japanischen Handwerker schöpfen; hier zeigt der Verfasser aber auch, woher den Malern in

fast unendlicher Fülle das Material zuströmt: es tritt uns hier der lebendige Zusammenhang und die innerliche Zusammengehörigkeit zwischen der japanischen Kunst mit der Natur Japans, mit der geschichtlichen und religiösen Entwickelung, mit der gesellschaftlichen und staatlichen Ordnung, mit dem Familienleben, mit den Bräuchen und Sitten seiner Bewohner, mit ihrer Dichtkunst und Litteratur, fast greifbar entgegen. Dichter und Maler begeistern sich aus der Natur, indem bald jener diesem, bald dieser jenem empfindend und gestaltend vorauseilte. Es ist oft geradezu verblüffend, welche einfache Motive die Handwerker aufgreifen: Vogelspuren und abgewehte Blüten im Sande



Fig. 4. Abgewehte Kirschblüten und Vogelspuren im Sande. Muster für Zeugfärberei. (Nach Hokusai.)

(vergl. Fig. 4), Vögel im Regen (Fig. 1), schnellende junge Fische und Wasserpflanzen (vergl. die Vignette auf S. 48) ergeben unendliche oder geschlossene Muster.

Es ist ganz erstaunlich, wie sich der Verfasser in kurzer Zeit trotz seiner ausgedehnten Berufsgeschäfte in ein so fremdes Gebiet hineingearbeitet hat; es fällt dabei schwer ins Gewicht, daß auch die Kenntnis der Sprache bis zu einem gewissen Umfang wenigstens zu erwerben war. Es gehörte eben das ganze Interesse, die volle Wärme und Begeisterung für die Sache dazu, von welcher das Buch auf jeder Seite Zeugnis ablegt. Aber nicht bloß die Freude an Entdeckungen in der bisher fast unbekannten Kunst eines hochkultivirten Volkes, nicht bloß das Streben nach Erkenntnis war es, welches Brinckmann zu den Studien trieb: nicht zum geringsten auch die Erkenntnis, daß in der japanischen Kunst unserem Kunsthandwerk eine Quelle fließt, so frisch und lauter, wie seit den großen Zeiten der Wiedererschließung des klassischen Altertums keine zweite gefunden worden ist. Wie aus dieser Quelle zu schöpfen, wie der Gewinn daraus zu verwenden ist, — das zu zeigen, ist die zweite Aufgabe des Buches. Wie und wo wir von den Japanern lernen können, sollen, wird das Buch jedem denkenden Leser zeigen, überall, auf jeder Seite, möchte man sagen, lehren. Mit lebhaftem Dank gegen den Verfasser wird es jedermann aus der Hand legen.

Dieser Dank gebührt aber nicht minder dem Verleger, Herrn H. Pächter, welcher hinsichtlich der Illustrationen erhebliche Opfer gebracht hat. Dieselben sind überaus geschickt gewählt: meist erläutern sie den Text, gewähren aber gleichzeitig in ihrer Gesamtheit und in Gruppen einen Überblick über das künstlerische Vermögen der Japaner im allgemeinen und auf besonderen Gebieten. Sie sind sämtlich nach japanischen Originalen teils direkt (wie bei Reproduktionen aus Büchern u. s. w.) hergestellt oder gezeichnet. Die Originalzeichnungen dazu werden dem Herrn W. Weimar verdankt, der sich mit bewunderswertem Geschick in diese Dinge hineingesehen und gearbeitet und nicht zum wenigsten dazu beigetragen hat, dem Buche einen eigenartigen, vornehmen Charakter zu verleihen.

A. Pabst.

III.

Moser, Ferdinand, Ornamentale Pflanzenstudien auf dem Gebiete der heimischen Flora. Eine Anregung für Lehrende und Lernende in Bild und Wort. Berlin, Ch. Claesen. 1888.

Von Zeit zu Zeit und neuerdings mit besonderem Nachdruck tritt die Ansicht auf, daß die moderne Kunst auf dem Gebiete der Ornamentik sich gar zu sehr in den Wegen des Hergebrachten und Ererbten bewege, daß sie fast nur nach alten Mustern arbeite und das Naturstudium vernachlässige, d. h. mit anderen Worten, daß sie nicht im stande scheine, dem ornamentalen Formenschatz neue, selbständige Motive zuzuführen. Dieser Vorwurf enthält viel Wahres; aber es dürfte nicht leicht sein, die wahren Gründe für die bestehende Thatsache festzustellen. Ein großer Teil der Schuld mag in unserem System der künstlerischen Ausbildung liegen, sowie in der leichten Zugänglichkeit des Materials früherer Stile, wie sie in ihrem jetzigen Umfange ehedem niemals vor-

handen war. Vielleicht haben auch einige gar zu kühne, einseitige und teilweise mißlungene Versuche zur Änderung von einem ähnlichen Vorgehen abgeschreckt. Ein bekannter und frühzeitiger Versuch dieser Art war die „Flore ornamentale“ von Ruprich-Robert (Paris, Dunod 1866). Für die französische Schule waren der genannte Autor und sein Werk nicht ohne Einfluß. Bei uns haben sie keinen Anklang gefunden. Schon mehr angesprochen haben uns die englischen Versuche, wie sie unter anderem die Schule des South-Kensington-Museums gemacht hat. Es ist nun naheliegend, daß mit der Hebung des deutschen Kunstgewerbes und seiner mehr und mehr zu Tage tretenden Selbständigmachung auch bei uns die genannte Frage wieder in den Vordergrund geschoben wird. In Wien erscheint zur Zeit ein Prachtwerk ersten Ranges: „Die Pflanze“, herausgegeben von Gerlach und Schenk; und ein namhafter Berliner Künstler sucht in den letzten Jahren in deutschen Schul- und Künstlerkreisen für die entsprechenden Versuche Propaganda zu machen. Eine nach Umfang, Preis und Ausstattung bescheidene, aber nicht uninteressante Anregung und Förderung der Angelegenheit bildet das unter dem vorgesetzten Titel erschienene, 30 Tafeln und einige Bogen Text umfassende Werk von Moser. Die Tafeln bringen eine größere Zahl einheimischer Pflanzen, teils naturalistisch, teils für verschiedenartige Ausführung stilisirt in jeder Manier zur Darstellung, während der beigegebene Text in seinem allgemeinen Teil die Pflanzenformen und deren Einzelheiten benennt und beschreibt und gewissermaßen eine ornamental-botanische Nomenklatur aufstellt, die sich allgemein empfehlen dürfte. Des weiteren werden die nötigen Winke über Aufsuchen, Zeichnen und Stilisiren der Pflanzen gegeben und schließlich folgt der beschreibende Text der Tafeln; alles gut, klar und zweckentsprechend, so daß die Publikation unbeanstandet empfohlen werden kann. F. S.

IV.

E. Kumsch. Stoffmuster des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts. Serie I. 50 Tafeln in photographischem Druck. Mit Vorwort von C. Graff. Dresden, Stengel & Markert. Fol. Preis 60 Mark.

Das für die Textilindustrie ganz ungemein nützlich gewordene Werk Friedr. Fischbachs: Ornamente der Gewerbe, beschränkt sich, den Anschauungen der Zeit gemäß, in der es entstand, im allgemeinen auf Wiedergabe von Stoffmustern der Zeit vom 11. bis 16. Jahrh. Entschieden bevorzugt wird darin das Mittelalter mit seiner Vorliebe für Fabelwesen; ein kleiner Platz ist der Renaissance eingeräumt und sehr vereinzelt kommen Beispiele des Barock- und Rokokostiles vor.

Unsere Zeit bringt aber gerade diesen letzteren bisher vernachlässigten Stilepochen das lebhafteste Interesse entgegen. In diesem Faktum vermögen wir — was auch die Stilpuristen dagegen wettern — durchaus nicht eine vorübergehende Modelaune oder wohl gar einen Rückgang des Geschmacks zu erkennen; wir fassen den Vorgang vielmehr als eine ganz natürliche und unserer Zeit höchst angemessene Bewegung dahin auf: die Stilgesetze — den Anforderungen einer ungeheuern Entwicklung Rechnung tragend — freier, weiter zu gestalten und damit auf dekorativem Gebiete in Form und Farbe mannigfaltigere, reichere Wirkungen zu erzielen. Nicht auf sklavische Nachahmung des Barocko und Rokkoko wird diese Bewegung hinauslaufen; nur das Keimkräftige jener wunderbar prächtigen Stilarten wird von der modernen Kunst aufgenommen und, wie wir hoffen, weiter entwickelt werden; ganz in der Art, wie die Künstler des XVIII. Jahrhunderts die überlieferte Renaissance mit feinstem Formen- und



Fig. 5. Der Gipfel des Fujiberges, gesehen durch ein Spinnengewebe, in welchem ein abgefallenes Ahornblatt die herbstliche Jahreszeit andeutet. (Holzschnitt von Hokusai.)

Farbengefühl zu jener Vollendung brachten, welcher wir in der Amalienburg, Schloß Brühl, Bruchsal u. a. begegnen, Bauten, deren köstlicher, echt künstlerischer Innendekoration kein antiker oder mittelalterlicher Künstler seine Bewunderung versagen würde. Die Nichtachtung, das hochmütige Achselzucken über die Produktion jener Stilepochen blieb den modernen Griechen und Gotikern vorbehalten, die denn auch einen reichlichen Gebrauch davon gemacht haben.

Noch immer steht uns die mißachtende Handbewegung vor Augen, mit welcher der Direktor eines Museums uns gegenüber einem der herrlichsten Gobelins der Renaissance bedachte, den er, als nicht mehr gotisch, eingehender Betrachtung für unwert erachtete. Freilich war dies derselbe Mann, der es für nötig hielt, die wichtigen d. h. mittelalterlichen Gobelins jahrelang wohlverpackt in Kisten aufzubewahren, weil Licht- und Luftwirkung sie doch um eine Nüance hätte schädigen können. Auf unsere verwunderte Einsprache erklärte der subtile Herr, daß die Erhaltung der ursprünglichen Färbung der Gobelins ungeheuer viel wertvoller sei, als das Studium derselben durch hundert Künstler.

Ein Museum, welches derartige abgeschmackte, lichtscheue Tendenzen immer weit von sich gewiesen und all seine Schätze dem Studium und der Betrachtung in liberalster Weise zur Verfügung zu stellen bemüht war, ist das Dresdener königl. Kunstgewerbemuseum. An Umfang wird es von manchem Museum in Deutschland weit übertroffen, dem Nutzen nach, den es in Verbindung mit der im selben Gebäude befindlichen Kunstgewerbeschule für die Industrie gehabt hat und noch hat, von keinem, von den meisten überhaupt nicht erreicht.

Das Museum ist, wie wir schon bemerkten, keins der größeren; die Stoffsammlung jedoch gehört zu den ansehnlicheren in Deutschland. Herr E. Kumsch, Bibliothekar dieses Museums, dem wir schon mehrere, höchst nützliche Werke (Japanalbum, Ornamente des XVIII. Jahrhunderts) verdanken, hat nun neuerdings unter dem Titel: Stoffmuster des XVI.—XVIII. Jahrhunderts hundert Muster der Stoffsammlung des Museums in unveränderlichem photographischem Druck herausgegeben.

Die Wahl unter dem vorhandenen Material muß als eine sehr glückliche bezeichnet werden. Das Werk ist eine treffliche Ergänzung der Fischbachschen „Ornamente der Gewebe". Hinsichtlich der Art der Wiedergabe stehen wir nicht an, dem Kumsch'schen Werk den Vorzug vor dem Fischbach'schen zu geben.

Auch abgesehen davon, daß die Photographie am treuesten das Original wiederzugeben vermag und daß sie, als das einfachere Verfahren, einen weit niedrigeren Preis des Werkes als der Buntdruck ermöglicht, ist sie in mehr als einer Hinsicht den farbigen Wiedergaben vorzuziehen. Denn, da sie die Tonstärken ganz außerordentlich genau wiedergiebt, regt sie die Phantasie des Zeichners zu immer neuen Farbengebungen an, was der glatte und geleckte Buntdruck mit seiner groben Bestimmtheit geradezu verhindert. Auch dem stofflichen Charakter, dem Material, Wolle, Seide, Samt weiß der Lichtdruck besser gerecht zu werden.

Wir bemerken nur noch, daß sich vom Rokoko, besonders aber vom Barockstil, vortreffliche Beispiele in der Sammlung finden, daß aber auch frühere Epochen der Renaissance und der Stil des Orients nicht unvertreten sind.

Den Zeichnern und Fabrikanten gewährt die Anschaffung des Werks die Hilfe eines kleinen Museums; für Ateliers der Stoff- und Tapetenbranche ist es einfach unentbehrlich.

Georg Böttticher.



Kleine Mitteilungen.

Litterarisches.

Schon früher (Kunstgewerbeblatt I, S. 136) haben wir auf die Publikation, welche unter dem Titel „Einfache kunstgewerbliche Entwürfe" von der Redaktion der Badischen Gewerbezeitung. Karlsruhe, A. Bielefeld's Hofbuchhandlung (Liebermann & Cie.), herausgegeben wird, aufmerksam gemacht. Die allwöchentlich erscheinende Badische Gewerbezeitung giebt ihren Nummern jeweils einen zinkographirten Entwurf zu irgend einem kunstgewerblichen Gegenstand bei. Die der Möbelschreinerei, der Dreher- und Schnitzarbeit, der Metalltechnik, dem keramischen, textilen und dekorativen Gebiet u. s. w. angehörigen Entwürfe werden entsprechend ausgewählt und zusammengestellt zu selbständigen Ausgaben vereinigt. Bis jetzt sind drei Serien zu je 50 Blatt in kartonirtem Umschlag (Format 24/32 cm) erschienen, die sich ihres billigen Preises und ihrer Vielseitigkeit halber wohl empfehlen lassen.

Eine Publikation von Franz Sales Meyer, Musterbuch moderner Schmiedeisenarbeiten einfacher Art. 100 Tafeln mit Motiven zu Geländern, Füllungen, Kreuzen, Wandarmen und Leuchtern. (Karlsruhe, Bielefeld's Hofbuchhandlung (Liebermann & Cie.) 1888. Preis 6 M.), giebt eine Sammlung verhältnismäßig einfacher Motive, wie sie der heutzutage üblichen Architekturausstattung entsprechen, gefällig und von jedem ordentlichen Schlosser herstellbar. Daß dieses Musterbuch für Schlosser und Bautechniker einem Bedürfnis entgegengekommen ist, dafür spricht der Umstand, daß die erste Ausgabe nach Verlauf eines Jahres nahezu vergriffen ist, und eine zweite Serie sich in Vorbereitung befindet.

Joh. Höfer, Die Fabrikation künstlicher, plastischer Massen, sowie der künstlichen Steine, Stein- und Cementgüsse. 280 S. 8⁰. mit 44 Abbild. Wien, A. Hartleben. 1887, bildet einen Band der chemisch-technischen Bibliothek von A. Hartleben (im ganzen sind etwa 150 Bände erschienen). Der Text befaßt sich zunächst mit den nötigen Geräten und Vorrichtungen im allgemeinen und kommt hernach im einzelnen auf die Leim-, Gummi-, Harz- und Wachsmassen, auf die Papier- und Papiermachémassen, auf Holz-, Cellulose-, Stärke- &c. Massen, auf Schwefel und Wasserglas, auf die verschiedenen Abfallmassen, sowie auf Gips-, Cement- und ähnliche Güsse eingehend zu sprechen. Die Beschreibung und Receptirung sind einfach, klar und verständlich, wie sie es für ein derartiges Handbuch sein müssen. Die Abbildungen sind hübsch und sauber. Sind die gemachten Angaben, wie zu erwarten, zuverlässig und bewährt, so kann das Werkchen allen denjenigen empfohlen werden, die gelegentlich über die eine oder andere der plastischen Massen Aufklärung suchen. F. S.

Rd. Unter dem Titel „Ornament", Organ für den Zeichenunterricht und das Kunstgewerbe giebt J. Häuselmann bei Orell, Füßli & Co. in Zürich eine Monatschrift heraus, in deren erster Nummer das Programm ausführlich entwickelt ist. Vor allem will das Blatt sein Augenmerk auf den Zeichenunterricht in der Volksschule und zwar in Beziehung auf Stoffauswahl, Lehrgang und Methode richten. Sodann stellt die Zeitschrift unter Betonung, daß das Zeichnen nicht Selbstzweck sei, sondern eine praktische Bedeutung als vorzüglichstes, vielleicht einziges Mittel zur Hebung des Kunsthandwerks habe, als ihre der ersten ebenbürtige Aufgabe hin: Förderung und Verbreitung der Zeichenkunst zum Zwecke der Hebung des Kunstgewerbes. Durch Wort und Bild (zeichnerische Beilagen) will die Zeitschrift ihre Ziele erreichen, welche denjenigen unserer Leser, die sich speziell dafür interessieren, empfohlen sein möge.

P. In der Bibliothek de l'enseignement des beaux-arts (Paris, Maison Quantier) ist der von Eugène Müntz bearbeitete Band: La tapisserie soeben in dritter Auflage erschienen. Die neue Auflage ist im ganzen nicht verändert, nur sind die Ergebnisse neuerer Forschungen sorgfältig nachgetragen; einen breiteren Raum hätten wir gern ihrer Bedeutung entsprechend den koptischen Funden gewidmet gesehen. Die Sammlung der Monogramme und Marken ist um fast 100 Stück vermehrt worden, so daß diese Zusammenstellung jetzt als die vollständigste und beste angesehen werden darf, welche wir besitzen.

Vereine.

Centralgewerbeverein für Rheinland und Westfalen. Aus dem von dem Vorstande in der Generalversammlung am 16. November erstatteten Jahresbericht entnehmen wir folgendes. Die Mitgliederzahl des Centralgewerbevereins ist von 963 im Vorjahre auf 1005 gestiegen. Der Verein hat sich auf Veranlassung des Vorsitzenden des preußischen Landeskomitees für die Ausstellungen in München und Kopenhagen an beiden beteiligt, und zwar mit einer Kollektivausstellung von Textilerzeugnissen, welche von den hervorragendsten Fabrikanten in Barmen, Krefeld, Elberfeld und Mülheim a. Rhein bereitwillig zur Verfügung gestellt wurden. Für Hausindustrien wurden von dem Reste des zu diesem Zweck bewilligten Vorschußkredits im Betrage von 5000 M. im Berichtsjahre 1187 M. verbraucht. Der Abschluß der

Jahresrechnung 1887/88 gleicht sich aus in Soll und Haben mit 38 049 M., derjenige der Vermögensrechnung mit 286 389 M. In betreff der Museumsbaufrage wird mitgeteilt, daß die Beschaffung eines eigenen Gebäudes für die in verschiedenen Depoträumen untergebrachten, durchaus ungenügend zugänglichen reichen Sammlungen ein dringendes Bedürfnis sei. In dem Berichtsjahre wurde der Plan umgearbeitet in einer unter dem Vorsitze des Regierungspräsidenten Freiherrn v. Berlepsch veranstalteten Sitzung, die erforderliche Summe auf 300 000 M. für Grundstück und Bau festgestellt und bestimmt, den rheinischen Provinziallandtag um eine Beihilfe von 50 000 M., den Staat um eine solche von 100 000 M. und die Stadt Düsseldorf ebenfalls um 100 000 M., also um das Grundstück und einen Teil der Baukosten anzugehen, wogegen der Centralgewerbeverein 50 000 M. beizusteuern hätte. Der Bericht spricht die Hoffnung aus, im nächsten Bericht mitteilen zu können, daß die für den Bau erforderlichen Geldmittel beschafft seien und dem Angriff desselben kein Hindernis mehr im Wege stände.

Vermischtes.

Pilsen. Der Stadtrat beantragte anläßlich des vierzigjährigen Regierungsjubiläums des Kaisers 80 000 fl. zum Bau eines städtischen Gewerbemuseums. Im Namen der deutschen Minorität wiesen einzelne Herren darauf hin, daß das bestehende Gewerbemuseum ein ausschließlich tschechisch-nationales Unternehmen sei, und beantragten, anläßlich des Regierungsjubiläums 80 000 fl. für humanitäre Zwecke, insbesondere für den Bau eines neuen städtischen Spitals zu widmen. Dieser Antrag, für den die Deutschen stimmten, wurde von der tschechischen Majorität abgelehnt und die Anträge des Stadtrates angenommen. Mit der Durchführung der Beschlüsse wurde der Stadtrat betraut, der auch die Genehmigung erwirken soll, daß das neue Gewerbemuseum den Namen „Kaiser Franz Joseph-Museum" führen dürfe. Die für diesen Bau erforderlichen 80 000 fl. sollen durch Aufnahme eines Darlehens bei der hiesigen städtischen Sparkasse aufgebracht werden. (Das Gewerbemuseum zu Pilsen wurde bekanntlich als ein ausschließlich tschechisches Institut gegen das deutsche nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg gegründet!). (Mitt. d. Nordböhm. Gew.-Mus.)

Prag, 24. Oktober. Nach einem abgeschlossenen Kompromiß zwischen der deutschen und tschechischen Partei beschloß die Handelskammer, nach Anhörung einer Festrede des Kammerpräsidenten Bondy, welcher den Kaiser als Schutzherrn des Handels, der Industrie und des Gewerbes feierte, einstimmig die Zuweisung von 10 000 fl. für die Errichtung eines Gewerbemuseums in Prag.
(Mitt. d. Nordböhm. Gew.-Mus.)



Junge Fische und Wasserpflanzen. Entwurf für Lackmaler. (Nach Hokusai.)
(Aus Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan.)



Nordböhmische Kunstindustrien.

Von Albert Hofmann, Reichenberg.

II.

Die Bürgsteiner Spiegelmanufaktur.

Aus dem ganzen Bereiche der nordböhmischen Glasfabrikation ragt als ein besonderer Zweig die Spiegelfabrikation von Bürgstein bei Haida hervor. Die Herrschaft Bürgstein hatte zahlreiche Besitzer, jedoch erst die letzten Besitzer, die gräfliche Familie Kinsky, verschafften Bürgstein seinen Weltruf. Im Jahre 1710 gelangt Bürgstein unter die Herrschaft des Grafen Wenzel Norbert Octavian Kinsky und mit der Ära Kinsky beginnt für Bürgstein eine Zeit des Wohlstandes und insbesondere eine Zeit des Aufblühens des Glasergewerbes und der Glasindustrie, namentlich auf der Herrschaft Kamnitz. Schon im Jahre 1669 den „28. Monatstag Augusti" erhalten die Glasmaler und Glasschneider des „Städtl Kreibitz" eine Innungs- und Zunftordnung, welche zugleich die Statuten der ältesten bekannten Glasschneiderinnung bildet: „Erstlichen sollen alle und jede der Glasmalerkunst Zugethan, welche sich in diese Zunft und Zeche begeben, das Meisterrecht gewinnen und

Rahmen um ein Porträt Ludwig XVI., Holz geschnitzt und vergoldet. Im Besitz S. D. des Fürsten Radziwill, Berlin.

Meister werden, auch dieser Kunst Handthierung und Gewerk, wie auch mit Glas Schneiden, Vergulden und Reißen treiben wollen, pflichtig sein, sich zuvorderst bei denen verordneten Eltisten anzusagen, in versambleter Zunft und Zeche gebührlichen einzuwerben, darnebens ihre ehrliche Geburtsbriefe, auch wo und daß sie die Kunst in einer vollkommenen Zunft erlernet haben, genugsam bekundschaften und glaubwürdige Urkunden vorzuzeigen. Nach solchen werden ihnen die Zunftmeister andeuten, was sie des Meisterrechts wegen weiters zu verrichten haben. Als nämlichen soll ein Jeder des heiligen römischen Reichs Adler sammt seinen Gliedern in anderthalben Tagen mit Farben verfertigen, folgends auch in Gegenwart etlicher darzu verordneten Meister die sieben freien Künste aus eigenem Kopfe und freier Faust auf Papier zum Meisterstücke entwerfen und, ob es tauglich oder nicht, der ganzen Zunft und Zech zum Erkenntnuß einliefern und dann ferner bei seiner Auf- und Annehmung, wenn er keines Meisters Sohn ist, der Zeche oder in die Lade fünfzehn Schock Meißner Gelde, vier Pfund Wachs, denen Meistern ein Essen und eine Tonne Bier geben.“ 2c.

Im Jahre 1694 erhalten die Glasschneider, Glasmaler und Schraubenmacher von Steinschönau durch Wenzel Norbert Octavian Kinsky eine Zunftordnung, in welcher ihnen Befreiung auch von „allen forwergs — wie auch der Bürgerbrauer — und dergleichen Dienste“ zugestanden wird. Von dieser Zeit ab scheinen sich die industriellen Verhältnisse in Bürgstein einer steten Weiterentwicklung erfreut zu haben. Aus dem Jahre 1732 erfahren wir, daß der Graf Josef Maxim. Kinsky die altberühmte Falkenauer Glashütte, welche durch Jahrhunderte der Familie Schürer von Waldheim gehört hatte und durch Leopold Valentin Edlen von Waldheim auf kurze Zeit an die Grundobrigkeit der Herrschaft Bürgstein gelangte (Falkenauer Memorabilienbuch, d. d. Breslau 1. January 1732), an den Handelsmann Johann Kittel in Blottendorf verkauft habe. Im Jahre 1757 wurde die Hütte außer Betrieb gesetzt. Um diese Zeit nahm sich Graf Josef Kinsky auch der jetzigen Glashandelsstadt Haida an. Diese, ursprünglich ein Bauerngut, das später in einen Meierhof verwandelt wurde, wurde im Jahre 1700 als sogenannter Hayder Hof wegen Uneinträglichkeit in Baustellen eingetheilt, auf welchen sich bald ein Dörfchen entwickelte, das sich nach Errichtung verschiedener Fabriken durch Graf Josef Kinsky zu dem ansehnlichen Orte Haida erhob. Auch um die Privilegien einer Stadt sich zu bewerben, wurden die Einwohner aufgefordert, „da es ihnen doch immer in Spanien, Portugal 2c. zur Niederträchtigkeit gereichte, wenn von ihnen gesagt würde, daß sie Unterthaner und Leibeigene wären.“ (Falkenauer Memorabilienbuch.)

Um das Jahr 1753 nahm unter Graf Jos. Maxim. Kinsky die Spiegelmanufaktur in Bürgstein ihren Anfang. Die Einführung der Spiegelfabrikation wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht durchaus geschulte Glasarbeiter und Glaskünstler zur Verfügung gestanden hätten, wäre ferner nicht möglich gewesen, wenn der Boden für eine solche hervorragende Industrie nicht nach und nach vorbereitet worden wäre. Die Verhältnisse waren für eine derartig schwierige Mannfaktur seit langer Zeit vorbereitet, so daß sich erklärt, wie dieselbe in kurzer Zeit zu solcher Blüte gelangen konnte. Zuerst Erwähnung geschieht der Spiegelfabrikation in einem Gesuche, welches Graf Josef Kinsky an die Kaiserin Maria Theresia richtete, die Erhebung des Ortes Haida zur Stadt zu erbitten. In diesem Gesuche führt er unter anderem an, daß er eine Spiegelschleifmühle errichtet und eine Perlfabrik übernommen habe. Am 26. Febr. 1757 wird Haida zur Stadt erhoben. Die hier erwähnte Perlfabrik in Schwoika, um 1755 gegründet, erfreute sich keines langen Daseins, da sie zu wenig Nutzen abwarf. „Sie sollte Perlen verfertigen jener Gattung und Güte, deren zu Neapel in Welschland verfertiget werden. Zu diesem Zwecke wurden einige bei einer ähnlichen Fabrik beschäftigte Personen aus Welschland für ein gutes „„Solarium, solche allhier einzuleiten, vorgeladen““. Sie kamen; allein diese Leute waren nach Aussag der hiesigen Herren Fabrikenvorstehern nicht genugsam erfahren und in Welschland nur Ofenschürer gewesen, welche das Wahre und Wesentliche davon niemalen hatten zu sehen bekommen. Es wurden freilichen Proben gemacht, wie auch dem Ansehen nach schöne Perlen verfertiget, jedoch den Glanz, Schönheit und Güte der welschen erreicheten sie niemalen, und kamen die Materialien derselben theuerer, als sie an den Kauffer kunten angebracht werden.“ (Gedenkbuch der Komter Kapelle bei Schebek, Böhmens Glasindustrie und

Glashandel, Prag 1878 S. 147 Anm.). Die Fabrik war vermutlich schon 1764 außer Betrieb. Von dem Betriebe dort kursiren noch heute mancherlei Erzählungen im Volke. So sollen die welschen Gesellen den Grafen bestimmt haben, zur Verschönerung der Perlen Dukatengold in die Glasmasse werfen zu lassen, welches sie dann aus der Masse wieder herausfischten. (D. Werner, Beiträge zur Gesch. v. Bürgst. u. Umgeb. Progr. d. Kom. Handelssch. Reichenb. 1885—86.)

Mit der Gründung der ersten Spiegelfabrik, von der Graf Jos. Max. Kinsky schon in dem in am 1. Febr. 1756 an die Kaiserin Maria Theresia übermittelten Gesuche, Haida die Privilegien einer Stadt zu geben, spricht: „So habe ich, Dero Allerhöchsten Befehle nachzuleben, eine Spiegelschleifmühle errichtet", der bald eine zweite folgte, beginnt die Bürgsteiner Spiegelmanufaktur. Das Gedenkbuch der Komter Kapelle gedenkt auch der Spiegelfabriken: „Die Tapetenfabrik hatte bessern Fortgang (wie die Perlenfabrik) sammt Tüchel aus Leinwand, desgleichen die Spiegelfabrik, deren das erste Gebäu unter- und nächst dem Stein, welche cassirt anno 76 ein Falkenauer Glasschleifer eigentümlich erkauft. Die Gezogens-, Tüchel-, Leinwand-, Barchet- und Färberei-Fabriken waren um das Jahr 1758 in großem Ansehen und bestem Fortgang, die Gezogens- und Tüchelweberei aber ist 1770 aufgehoben worden. So vorteiligt wegen täglichem Lohn und Verdienst diese Fabriken für die arbeitende Personen waren, mußten dennoch selbe anfänglich mit Gewalt darzu angehalten werden, bis sie nach und nach ihren Nutzen selbst eingesehen, auch durch Bitten in solche verlangten. Anno 1766 ward die auf den Zwiter Wiesen existierende Schleif-Mühl erbauet und anno 1777 wurde auch in Stubenbach eine Spiegelfabrik aufgerichtet. Bei diesen Fabriken-Angelegenheiten sind viele Lutheraner allhier aufgenommen worden." Aus dieser Notiz des Gedenkbuches der Komter Kapelle geht besonders auch die industrielle Vielseitigkeit des Grafen hervor; doch sollte sich nur die Spiegelfabrik und zwar in Kinsky'schem Besitze bis heute erhalten. Die auf dem Zwitter Grund stehende Fabrik wird irrtümlich auch „Wellnitzer Spiegelfabrik" genannt.

Bei der Einrichtung der Spiegelfabriken mangelte es an fachkundigen Werkmeistern, weshalb sich Graf Kinsky „heimlich" aus Nürnberg zwei Werkführer, Vater und Sohn verschrieb, um die Werke zu leiten. Sie beaufsichtigten die Arbeiter der Fabrik und hatten neue Arbeiter anzuleiten. Des Vaters Christian Stöhr Sohn, Anton Stöhr kam dann nach Aufhebung der Bürgsteiner Spiegelschleife als Spiegelmeister nach Lindenau.

Die Zahl der Arbeiter, fast durchgehends Einheimische, betrug damals 132, wobei auch die Arbeiter, welche für die Spiegel die verspiegelten Zieratrahmen und Wandleuchter, die vergoldeten Bildhauerrahmen „mit allerhand Mustern auf die feinste Art, wie nur immer die Liebhaber es verlangen mochten", verfertigten. Doch auch andere Holzrahmen wurden durch die Bürgsteiner Tischler nach Nürnberger Art verfertigt. Die kleineren Spiegelsorten, die Herstellung der Schub-, Feld- und Taschenspiegel war den Kindern vorbehalten, welche wiederum durch eine Nürnberger Kraft unterrichtet wurden. Es war im allgemeinen das Bestreben, alles das, was zur Manufaktur gehörte, auch auf der Herrschaft selbst zu besorgen. So wurden auch die Malerei und das Schnittwerk auf den Spiegelgläsern, ferner die Goldschlägerei und was sonst zur Spiegelfabrikation gehört, auf der Herrschaft besorgt.

Bürgstein ist auch für die moderne allgemeine Kunstgeschichte von besonderem Interesse; es ist der Heimatsort des Münchener Malers Gabriel Max. Der sogenannten „Fichtelschänke" in Bürgstein gegenüber liegt ein kleines, unscheinbares Häuschen in stiller Beschaulichkeit. Von ihm nimmt die berühmte Max-Familie ihren Ausgang. Im Alter von 19 Jahren, im Jahre 1753 war der Stammvater der Familie, Anton Max, aus dem Dorfe Hammer bei Wartenberg nach Bürgstein eingewandert. In Wartenberg trieb der Vater Antons, Jakob Max sein Kunsthandwerk und ließ es sich angelegen sein, dem Sohne eine gute kunsthandwerkliche Ausbildung zu geben. Als dann unter dem rührigen und verdienstvollen Grafen Josef Maxim. Kinsky die Spiegelfabrikation in Bürgstein ihren Anfang nahm und tüchtige Kunsttischler für die Zieratrahmen gesucht wurden, da konnte der geschickte Anton Max nicht übersehen werden.

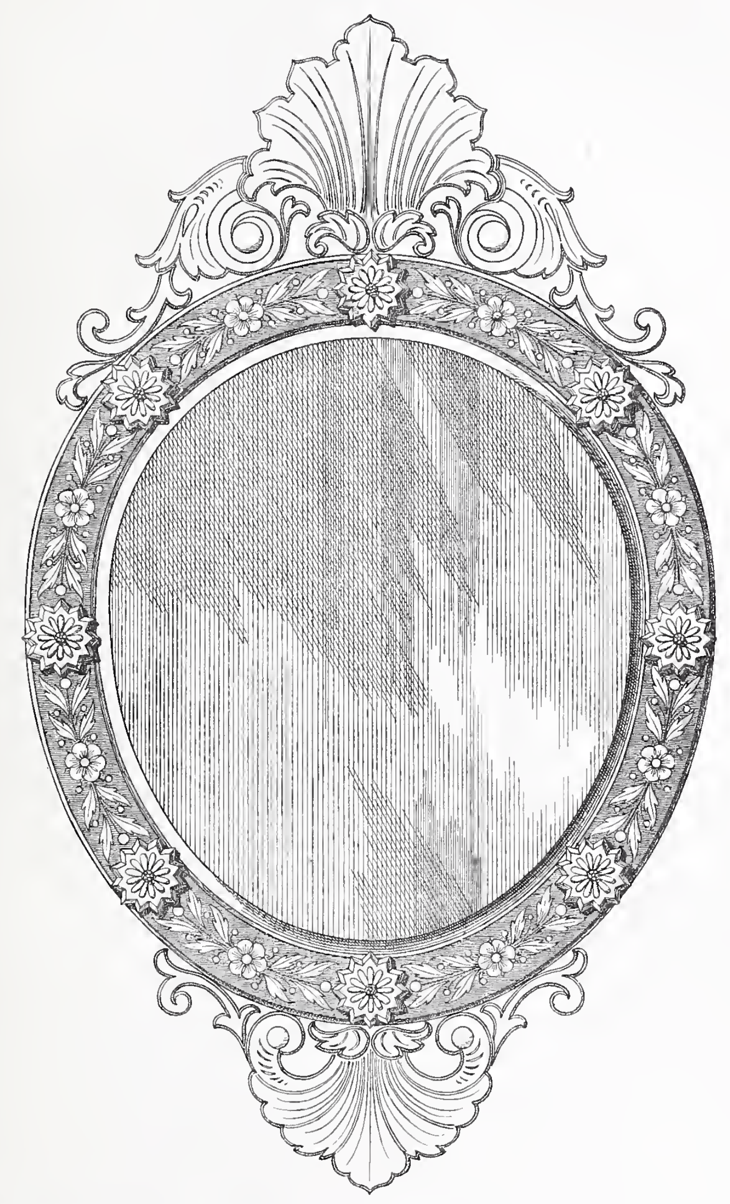
Im Ausgange des XVIII. Jahrh. betrug der Jahresumsatz in Bürgsteiner Spiegeln über 40000 fl. (an andern Orten werden 60000 fl. angegeben), an welchen die inländischen Märkte in Böhmen, Mähren und Ungarn beinahe mit

der Hälfte teilnahmen, während für über 21000 fl. auf fremden Märkten verkauft wurde. Diese waren hauptsächlich in Sachsen, Schlesien, Danzig, Hamburg, Dänemark, Kurland, Polen, Moskau, Holland, Spanien, Portugal und der Türkei. Nach den Fabrikberichten pflegte immer ein Vorrat von ca. 48000 fl. vorhanden zu sein. Ägypten war in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts ein Hauptmarkt für die Bürgsteiner Manufaktur; die Handelsassociation der ägyptischen Gesellschaft beschäftigte sich schon zu jener Zeit mit dem Vertriebe Bürgsteiner Spiegel. Erhöht wurde die Produktion, als im Jahre 1777 Graf Josef Kinsky in Stubenbach im Böhmerwalde neben einer Glashütte eine Spiegelfabrik errichtete, welche für die Fabriken in Lindenau und Wellnitz das nötige Spiegelglas erzeugte. Hier wurden seine Spiegel im Ausmaß von 38:64 Brabanter Zollen gefertigt. Daß die Bürgsteiner Manufaktur um jene Zeit schon kostbare Spiegel fertigte, beweist der Umstand, daß auf einer Prager Industrieausstellung des Jahres 1791 „Hängspiegel aus der gräflich Kinsky'schen Bürgsteiner Fabrik" sich befanden, die bei 60 Zoll Höhe einen Wert von 268 fl. besaßen, eine für den Ausgang des XVIII. Jahrh. ganz respektable Summe. Damit ist auch der Umstand verknüpft, daß zu dieser Zeit die Spiegelfabriken in Lindenau und Wellnitz bei Bürgstein in ganz Böhmen das größte Ansehen besaßen. Diese beiden Fabriken besaßen damals 12 durch Wasserkraft getriebene Poliertische. Um jene Zeit und auf lange hinaus genossen die Bürgsteiner Spiegel den Ruf, die venetianischen und französischen Fabrikate an Feinheit zu übertreffen. (Paudler, Graf Jos. Kinsky, S. 26, Schreyer, Commerz, Fabriken und Manufakturen des Königreiches Böhmen. II. 108.) Die Spiegelschleifereien in Lindenau und Wellnitz haben sich bis heute erhalten, letzterer Ort erhielt 1854 eine neue Spiegelfabrik. In beiden Fabriken wurden die Gläser polirt und facettirt, um alsdann den Belegwerkstätten zugeführt zu werden. Die Möglichkeit des feinen Schliffes der Gläser wird dem in unmittelbarer Nähe jener Werke gefundenen Schleifsande zugeschrieben, der bis zu den kleinsten Körnchen eine gleichmäßige Härte und die seltene Eigenschaft besitze, eine so glatte und reine Politur zu ermöglichen, daß selbst mit Hilfe eines Mikroskopes auf der Schleiffläche nicht eine geritzte Stelle von der Größe einer Nadelspitze zu erkennen wäre. (Dr. H. Hallwich, Nordböhmen auf der Weltausstellung in Wien 1873. Reichenberg 1873.)

Graf Jos. Max. Kinsky war auf Bürgstein, wie schon angedeutet, der Urheber einer ganzen Anzahl gewerblicher Unternehmungen, von denen sich jedoch nur die Spiegelfabrik bis heute erhalten hat. Das Aufblühen des böhmischen Glashandels in jener Zeit ist hauptsächlich seiner Fürsorge zu verdanken. Von dieser zeugt vor allem das Dekret vom 26. Oktober 1776, worin er nicht zulassen kann, daß Glasschneider, Kugler und Schleifer nebenbei auch noch das Glasvergolden treiben, da „einer dem andern zu Schwächung der Nahrung in seine betreibende einerlei Arbeit nicht eingreifen soll." (Ed. Schebek, Böhmens Glasindustrie und Glashandel. Prag 1878, S. 284.)

Unter diesen Umständen war der am 17. April 1780 zu Prag erfolgte Tod des Grafen Josef Johann Maximilian Kinsky ein Ereignis für die gesamte böhmische Glasindustrie und speziell für die Bürgsteiner Spiegelmanufaktur. Nach seiner letztwilligen Verfügung sollte die Herrschaft Bürgstein mit dem Gute Schwoika, sowie den übrigen Besitzungen seinem Neffen, dem Grafen Philipp Kinsky zufallen. Bisher bezogen die Bürgsteiner Spiegelwerke das Rohglas zum größten Teil von den Stubenbacher Glashütten. Nachdem diese Herrschaft aber kurz vor dem Erscheinen des Finanzpatentes vom Jahre 1811 durch den Grafen Philipp um 400000 fl. in Bankozetteln an den Fürsten Josef von Schwarzenberg veräußert wurde, (nach Eb. Jonák wurde der Kauf im Jahre 1799 abgeschlossen, s. Hallwich S. 43 Anm.) hörte der Rohglasbezug von dort auf; ihn zu ersetzen, wurde 1826 das Gut Fichtenbach im Böhmerwalde im Klattauer Kreise erworben. Die Fichtenbacher Hütte beschäftigte im Jahre 1858 zusammen 137 Personen und lieferte 3174 Zentner Spiegelglas im Werte von 70000 fl. an die Bürgsteiner Fabrik ab, welche damals mit ihrer Filiale zu Wellnitz jährlich ca. 8000 Stück ganz, $^{3}/_{4}$ und $^{1}/_{2}$ weiße, belegte und unbelegte Spiegel von 9—76" Höhe und 7—40" Breite erzeugte. Der Absatz verteilte sich auf die Monarchie und die Levante. Um jene Zeit besaß Bürgstein außer einer Anzahl Tischler, Schnitzer und Goldstaffirer für die Rahmenfabrikation ca. 140 Arbeiter mit 24 Schleifständen für die Spiegelfabrikation. — Nachdem nun aber 1872 das Gut Fichtenbach wieder

veräußert wurde, wurden zur Verarbeitung in den Raffinirwerken Wellnitz, Lindenau, Johannesdorf, Rabstein (erbaut 1884) und Kunersdorf, dessen Spiegelschleife 1870 errichtet wurde, fremde Rohgläser eingeführt. Bürgstein selbst der Güter Schwoika und Fichtenbach. Er wandte seine besondere Sorgfalt den Spiegelfabriken zu und ließ bei den sogenannten Rabsteinen in Wellnitz eine neue Spiegelschleiferei anlegen. Sein früher Tod im Jahre 1856 hatte zur



Venetianischer Spiegel aus der Bürgsteiner Spiegelmanufaktur des Grafen August Kinsky. 1/10 natürl. Größe. Nach dem Original des Nordböhmischen Gewerbemuseums aufgenommen von August Erben.

blieb der Sitz der Rahmenfabrik und der Direktion sämtlicher Etablissements des Hauses Carl Graf Kinsky's Erben, welchen Namen die Etablissements später annahmen.

Dem Grafen Philipp folgte 1827 nach seinem Tode sein Neffe Karl Graf Kinsky im Besitze der Allodialherrschaft Bürgstein, sowie Folge, daß, da er unvermählt starb, seine Mutter, Gräfin Elisabeth Kinsky die Besitzungen in Bürgstein, Schwoika und Fichtenbach übernahm. Die Spiegelfabriken erhielten nun die oben schon erwähnte Firma „Carl Graf Kinsky Erben“. Bei dem im Jahre 1876 erfolgten Tode der Gräfin trat ihr Enkel August Graf Kinsky

Bürgstein und Schwoika an (Fichtenbach war 1872 veräußert worden) und verwaltet beide Herrschaften heute noch. Auch er widmet seine besondere Aufmerksamkeit der Spiegel- und Rahmenfabrikation.

Gute Zeiten und günstige Geschäftskonjunkturen sah die Bürgsteiner Spiegelmanufaktur im 5. und 6. Jahrzehnt unseres Jahrhunderts. Zu jener Zeit fand ein bedeutender Export nach Hinterindien, (Batavia), nach Italien, Rumänien, Russisch-Polen, der Levante und speziell nach Konstantinopel statt, wo der türkische Hof große Bestellungen machte. Eine Denkschrift hebt besonders hervor, „daß trotz des anerkannten Einflusses der Franzosen in Ägypten die Spiegeleinrichtung des Vizekönigs für die Residenz in Kairo seinerzeit von der schlichten alten Firma in Bürgstein geliefert werden mußte. Das englische Kasino in Smyrna, die Niederlagen in Smyrna, Beirut, Konstantinopel, Odessa, Bukarest u. s. w. bergen die wohlbekannte Bürgsteiner Ware." Um 1840 lieferten die ausgedehnten, mit einer eigenen Folienhämmerei versehenen Kinsky'schen Glasschleifereien zu Bürgstein und Wellnitz (auch Lindenau?) jährlich im Durchschnitt an 3700 Stück weiße Spiegel von verschiedener Größe. (Balling, Gewerbewesen VI. 236.) Der jährliche „Gewinn" betrug damals 24000 fl. Konventionsmünze. Jedoch es traten schlechtere Zeiten mit ungünstigeren Geschäftskonjunkturen ein, die sich erst in den letzten Dezennien wieder hoben. In diesen günstigeren Zeiten produzirte Bürgstein jährlich 12000 Stück geschliffener, facettirter und belegter Spiegelgläser, die außer in den österreichischen Provinzen so ziemlich in der ganzen civilisirten Welt Absatz finden.

Es ist ein Zeichen frischen pulsirenden Lebens bei der allgemeinen Niederlage der böhmischen Glasindustrie, daß es der Bürgsteiner Manufaktur seit dem Jahre 1874 gelang, sich mit der Fabrikation venetianischer Spiegel eine gangbare Ware für den Spiegelmarkt zu schaffen. Die Wiener Weltausstellung des Jahres 1873 mit den schönen Objekten, welche Italien und Frankreich in dieser Art ausstellten, dürften den Impuls zur Wiedereinführung gegeben haben. Die Vorherrschaft der venetianischen Manufakturen hat damit aufgehört; die Fabrikation hat sich mit Glück auf Österreich übertragen, allerdings nicht zum ersten Male, denn es wird schon aus dem Schlusse des XVIII. Jahrhunderts berichtet, daß die Bürgsteiner Manufaktur die Glasrahmen der Spiegel nach „venetianischer Art" angefertigt habe. Doch kam die Herstellung derselben später wieder in Verfall. Mit den modernen Erzeugnissen dieser Art kann Bürgstein mit Italien und Frankreich ehrenvoll konkurriren. Die Spiegel, die künstlerisch mindestens auf gleicher Höhe wie die des Auslandes stehen, stellen sich der in Böhmen geringeren Lohnsätze wegen auch in der Preisfrage günstiger, so daß sie als wirksamer Handelsartikel berufen zu sein scheinen, die allgemeine Deroute in der böhmischen Glasindustrie aufzuhalten, wenn nicht dieselbe allmählich wieder zu fördern.

Die Herstellung von Spiegelrahmen ist in Bürgstein eine sehr gepflegte Spezialität, bei welcher hauptsächlich die Bildhauerei in Verwendung kam. Schon 1649 tritt die Bildschnitzerei in Bürgstein auf und wird der Name Hans Hübner als tüchtiger Bildhauer genannt. In späteren Zeiten leuchten die Namen der Gebrüder Max, Josef Melzer, Julius Melzer, Fr. Wessely, Anton Wagner ꝛc. hervor. Um die Mitte des 7. Jahrzehntes unserer Zeit begann man die Spiegelrahmenfabrikation mit Nachdruck zu betreiben, und Außerordentliches wird in Gold- und polirten, mit kunstvollen Silbereinlagen gezierten Rahmen geleistet. Unter den aus der Fremde herangezogenen Bildhauern und Modelleuren wird hauptsächlich der Name des Franzosen Charles Masson genannt. Neben den plastischen Rahmen bilden auch die glatten Gold- und Politurrahmen eine ausgedehnte Industrie, zu deren Unterstützung 1860 auf Veranlassung des Grafen Kinsky als die ersten Vergolder und Staffirer Anton Wagner aus Oberleuchtensdorf und Franz Heller aus Algersdorf nach Bürgstein kamen. — So stellt sich die Bürgsteiner Spiegelmanufaktur als eine der ersten Kunstindustrien Nordböhmens dar.



24. Sonderausstellung im königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Von Otto von Falke.

Mit Abbildungen.

Die am 22. Oktober 1888 eröffnete 24. Sonderausstellung im Lichthofe des königl. Kunstgewerbemuseums in Berlin enthält die im Laufe des Jahres für die Sammlung gemachten neuen Erwerbungen. Es ist ein höchst erfreuliches Bild von dem Wachstum der Sammlung, das die Ausstellung gewährt; erfreulich sowohl in Rücksicht auf die Anzahl — die Ausstellung umfaßt gegen 300 Nummern — als auf die Qualität der Ankäufe. Gerade in letzterer Beziehung kommt in dieser Ausstellung die Tendenz zum Ausdruck, die dem Museum zur Verfügung stehenden Mittel auf die Erwerbung besonders hervorragender Hauptstücke zu konzentriren. Die erzielten Resultate sind um so anerkennenswerter, wenn man die Konkurrenz der Sammler, die Seltenheit und Kostspieligkeit der Kunstwerke ersten Ranges in Betracht zieht.

Bereicherungen dieser Art haben namentlich die Abteilungen der Möbel und Holzarbeiten, der Keramik und Metallindustrie erfahren. An erster Stelle sind hier zu verzeichnen unter den in Italien erworbenen Möbeln ein Tisch aus dem Beginne und ein Schrank aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, beide aus Nußbaumholz mit reicher Schnitzarbeit. Die feine Ausführung und die maßvolle vornehme Anordnung des Ornaments erheben diese Arbeiten zu kunstgewerblichen Erzeugnissen ersten Ranges.

Das Hauptstück der keramischen Gruppe ist eine rundbogenförmige Umrahmung aus farbig glasirtem Thon von Andrea della Robbia (Florenz 1435—1528). Das Werk von über 2 m Höhe, ursprünglich wohl zur Umrahmung eines Altares bestimmt, ist vorzüglich erhalten und zeichnet sich durch die Komposition, Modellirung und Bemalung der in hohem Relief auf weißem Grunde aufliegenden Fruchtbündel vorteilhaft vor manchen anderen Arbeiten aus der Werkstatt der Robbia aus, die einen mehr handwerksmäßigen Charakter tragen. Für das Kunstgewerbemuseum ist dieser Ankauf um so erfreulicher, als dies das erste größere Stück dieser Art ist, das in den Besitz des Museums gelangt. Eine technische Musterleistung der Porzellanindustrie ist ein Kronleuchter aus Bronze, der mit einem reichen Schmuck von Tulpen, Lilien, Nelken und anderen Blumen aus Sèvresporzellan besetzt ist. Es ist kaum denkbar, diese in Bemalung und Form durchaus naturalistischen Blüten an technischer Feinheit und Zierlichkeit in diesem Materiale noch zu überbieten.

Die Ausstellung enthält noch einige ausgezeichnete Figürchen und Geschirre von Porzellan verschiedener Herkunft: St. Cloud, Sèvres (1744), Worcester, Ludwigsburg, Ansbach, Höchst, Meißen und Berlin sind vertreten; ferner Fayencen von Rouen, Delft (Adriaen Pynacker) und Alcora bei Valencia. Unter den Majoliken ist von Interesse ein Tableau von sechs großen Fliesen aus dem 15. Jahrhundert, mit dem Wappen und anderen auf die Familie da Gonzaga bezüglichen Abzeichen bemalt. Als Geschenk erhielt die Sammlung eine Kollektion älterer spanischer Gläser, interessant durch die originellen, zum Teil moresken Einfluß verratenden Formen und durch die reichliche Verwendung des gekniffenen und aufgeschmolzenen Ornaments.

Sehr reich an hervorragenden Erzeugnissen namentlich der italienischen Renaissance ist die Gruppe der Metallindustrie. Es seien erwähnt unter dem hierher gehörigen kleineren Bronzegerät als die besten Stücke ein Mörser, ein Leuchter, ein Tintenfaß, eine Lampe und eine gravirte Glocke, alle aus der besten Zeit des 16. Jahrhunderts; von deutschen Arbeiten ein Aquamanile in Löwengestalt aus dem 13. Jahrhundert und ein Leuchter mit Figuren in der Tracht des 15. Jahrhunderts als Lichtträgern. Ein Meisterwerk der dekorativen Plastik und eines der bedeutendsten Stücke der ganzen Aus-

stellung überhaupt ist ein Thürklopfer aus Bronze, der in Stil und vortrefflicher Ausführung den Arbeiten des Giovanni da Bologna nahe steht. (Vergl. die Abbildung S. 57.) Durch ein in Silber getriebenes und vergoldetes Trinkgefäß in Gestalt eines stehenden Falken wurde eine Lücke in dem bisherigen Bestande des Museums in erwünschter Weise ausgefüllt, da von den im 16. und 17. Jahrhundert in Deutschland sehr beliebten Trinkgefäßen in Tierformen ein charakteristisches Beispiel bisher in der Sammlung nicht vorhanden war. Der Falke ist, nach Angabe der Stempel, die Arbeit eines durch ein ähnliches Werk im Grünen Gewölbe zu Dresden bereits bekannten Meisters, des Goldschmieds Andreas Klette, und um das Jahr 1600 in Torgau gefertigt. (Vergl. nebenstehende Abbildung).



Silbernes Trinkgefäß. Arbeit von Andreas Klette. Torgau um 1600.

Auch durch die Technik von Bedeutung sind zwei russische Arbeiten, ein Heiligenbild aus dem 18. und eine Meßkelchpatene aus dem 16 Jahrhundert, die mit dem sogenannten Drahtemail auf silbernem Grunde verziert sind. Bekanntlich sind ungarische Gelehrte geneigt, die Technik des Drahtemails als eine spezifisch magyarische Kunst zu reklamiren, ohne allerdings bestreiten zu wollen, daß dieselbe auch in Deutschland und Rußland ausgeübt wurde. Während das ältere Stück, die silberne Patene, einen Einfluß der Renaissance, vielleicht durch italienische Künstler vermittelt, erkennen läßt, beruht das Ornament der durchbrochenen Umrahmung des Heiligenbildes durchaus auf orientalischer Überlieferung. Auch die Farbenskala des Emails ist orientalisch. Derartige russische Arbeiten können die Wahrscheinlichkeit der Annahme nur verstärken, daß das sog. Drahtemail ursprünglich orientalischer Herkunft ist und daß diese Art der Emailtechnik sich bei östlichen Völkern, in Rußland, Siebenbürgen und Ungarn als orientalische Tradition erhalten hat und fortgebildet wurde.

An die Silberarbeiten schließt sich an eine Reihe der im Kunsthandel so selten gewordenen Goldschmiedemodelle in Buchsbaumholz geschnitzt. Es sind figürliche und ornamentale Arbeiten aus Süddeutschland, aus der Zeit vom Beginne bis in die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts herrührend.

Schließlich möge aus der stattlichen Anzahl textiler Arbeiten eine Stickerei Erwähnung finden, die durch ihr hohes Alter Beachtung verlangt. Es ist ein Teil eines Antependiums, etwa 1 m breit und hoch, über und über mit Seidenstickerei bedeckt. Das Stück zeigt übereinander zwei figurenreiche Darstellungen, die Ausgießung des heiligen Geistes und die Auferstehung Christi mit erklärenden Inschriften. Eine rechts sich anschließende großfigurige Darstellung ist abgeschnitten. Die Bordüre enthält



Römische Mosaikfußböden
aus Trier und Umgegend.

Lith. Anst. von J. G. Fritzsche in Leipzig.



in abwechselnd runden und viereckigen Feldern Rankenwerk und die Brustbilder von Heiligen und Mitgliedern des Klosters. Abgesehen von der Unvollständigkeit und einigen Lücken im oberen Teil, ist die Stickerei in Farbe und Textur erstaunlich gut erhalten. Die Bildung der Schrift, namentlich aber die ritterliche Tracht der schlafenden Wächter am Grabe Christi lassen mit Sicherheit die Stickerei als eine — jedenfalls deutsche — Arbeit des 12. Jahrhunderts erkennen.

Ein Teil des Lichthofes im Museum ist gleichzeitig für wechselnde Ausstellung moderner Arbeiten aus verschiedenen Gebieten des Kunstgewerbes bestimmt.



Thürklopfer, Bronzeguß. Italien, 16. Jahrhundert.

Trierische Mosaiken.

Hierzu eine Tafel.

Auf Wunsch des Herausgebers d. Bl. lenke ich die Aufmerksamkeit der Leser auf eine neue Veröffentlichung, welche der „Gesellschaft für nützliche Forschungen in Trier" verdankt wird und auf neun großen Foliotafeln eine stattliche Zahl von römischen Mosaiken, die in und bei Trier gefunden sind, in farbiger Wiedergabe darbietet.[1]) Kaum eine zweite Gegend diesseits der Alpen hat eine solche Fülle von römischen Mosaikfußböden aufzuweisen als Trier, das eine Zeitlang die Residenz römischer Imperatoren gewesen; jedenfalls kann sich keine zweite Stadt diesseits der Alpen rühmen, diese leicht vergänglichen Reste antiker Kunst so zahlreich und so vollendet in trefflichen Publikationen der Nachwelt zu überliefern als die ehrwürdige Augusta Trevirorum! Es ist dies eines der vielen Verdienste, welche sich der 1880 verstorbene Domkapitular von Wilmowsky um die Altertümer Triers erworben hat: mit welcher seltenen Hingabe, mit welchem unermüdlichen Fleiße und welcher gewissenhaften Treue hat derselbe jeden neugefundenen Mosaikboden sofort durchgebauft, kolorirt, vervollständigt! Letzteres that er, um ein ganzes Bild des jemaligen Musters zu bieten, wie er denn auch Flüchtigkeiten des Mosaikarbeiters besserte, um der ursprünglichen Vorlage näher zu kommen und zugleich einen ungetrübten ästhetischen Genuß zu gewähren. Dadurch stellen sich diese Abbildungen trierischer Mosaikfußböden wie von selbst kunstgewerblichen Nachbildungen zur Verfügung und können als unerschöpflicher Born von Einzeln- oder Gesamtmustern für moderne Mosaikarbeit, Stickerei und Malerei in jedwedem Stoff nicht eindringlich genug empfohlen werden. Diese Empfehlung kann übrigens auf alle Veröffentlichungen von antiken gemusterten Mosaiken ausgedehnt werden, zumal wenn sie farbig herausgegeben sind, was allerdings leider nur selten der Fall ist. Man vergleiche außer Wilmowsky's Publikation des Nenniger Mosaiks (9 Foliotafeln; Bonn 1865) noch z. B. das leider allzu seltene farbige Prachtwerk von Artaud über die südfranzösischen Mosaiken[1]); einzelne Tafeln farbiger Mosaiken aus Pompeji bei Zahn[2]); vereinzelte fliegende Blätter von Mosaiken aus Salzburg, Orbe u. a. m. Aber auch die zahlreicheren farblosen Reproduktionen von Mosaikfußböden — vergl. eine größere Menge z. B. in den Antichità di Ercolano[3]); in Bursians Aventicum Helvetiorum[4]); u. s. w. — bieten für das Kunstgewerbe eine solche Fülle von Mustern, daß niemand, der sie mit offenen Augen ansieht, ohne Beute und Erfolg bleiben wird. Freilich läßt das hinterlassene Werk Wilmowsky's, welches die Veranlassung zu diesen Bemerkungen gegeben hat, alle bisherigen Veröffentlichungen weit hinter sich: nirgends überwiegt so ausschließlich das nur ornamentirte Muster, nirgends sind die Farben, mögen sie auch hin und wieder in Wirklichkeit eine Nüance höher oder tiefer gelegen haben, so wohl getroffen und gelungen. (Vergl. die beiliegende Tafel.) Nicht allein die Archäologie, sondern auch das Kunstgewerbe hat der trierischen Gesellschaft und ihrem wohlverdienten Sekretär Dr. Felix Hettner zu danken für die Herausgabe dieses Mosaikenbandes und die mannigfache Förderung und Anregung, welche ihnen dadurch zu teil werden.

Halle a./S. H. Heydemann.

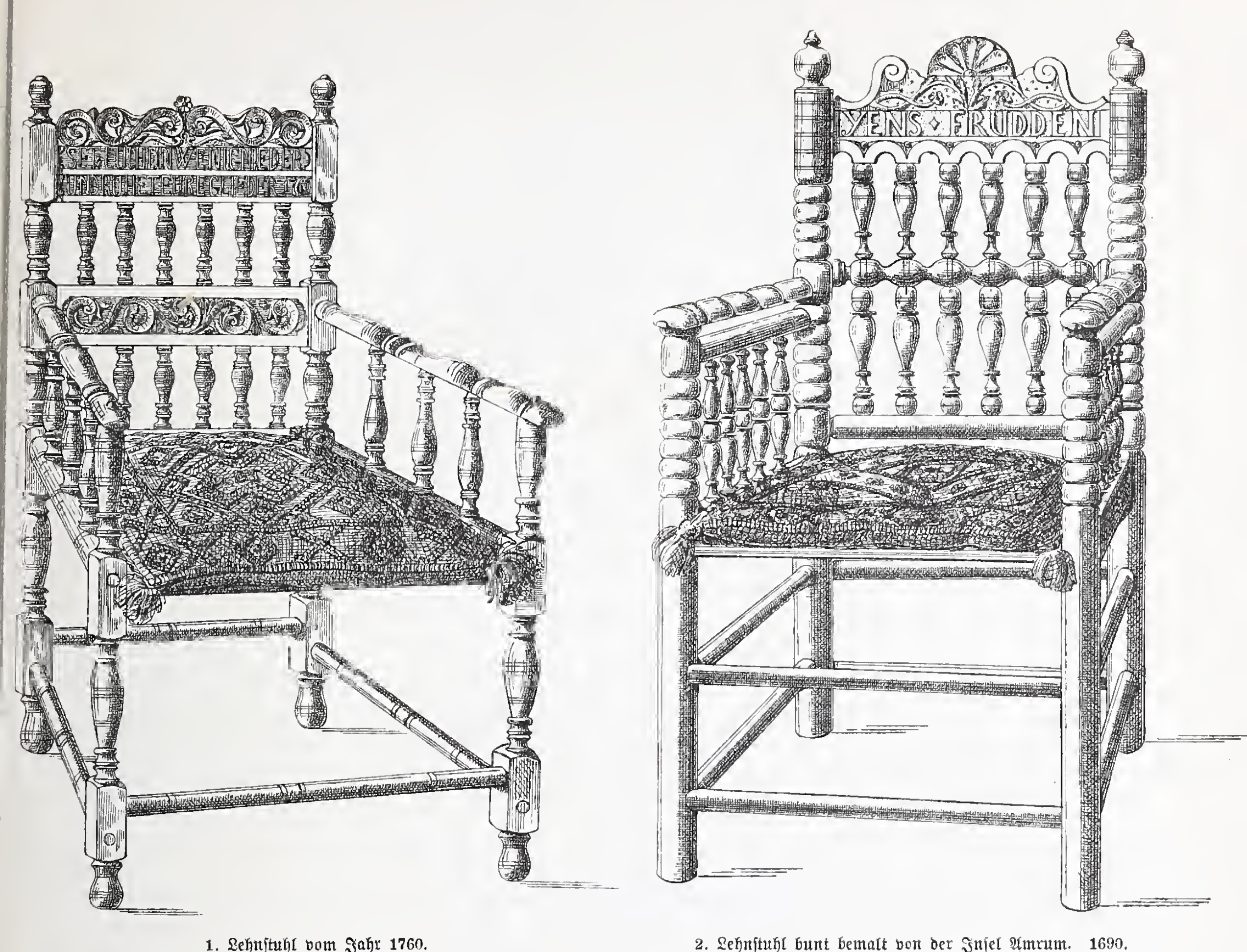
1) Römische Mosaiken aus Trier und dessen Umgegend. Gezeichnet und erläutert vom Domkapitular J. N. von Wilmowsky. Nach dessen Tode herausgegeben von der Gesellschaft für nützl. Forschg. in Trier. Hierzu ein Heft mit neun Tafeln. Trier, Kommissionsverlag der Fr. Lintzschen Buchhandlung 1888. 4⁰ und Folio.

1) Histoire abrégée de la peinture en mosaique suivie de la description des mosaiques de Lyon et du Midi de la France 1835 (mit 58 farbigen Abbildungen).

2) Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae. 3 Teile. Berlin 1828—1852 (vergl. z. B. II 56; 79; 96; 99; u. a. m.).

3) Nachgebildet bei Roux, Herculanum et Pompéi, Vol. V (franz. Paris; deutsch Hamburg).

4) In den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Band XVI.



1. Lehnstuhl vom Jahr 1760. 2. Lehnstuhl bunt bemalt von der Insel Amrum. 1690.

Schleswig-Holsteinische Möbel.

Von H. Sauermann.

Mit Illustrationen.

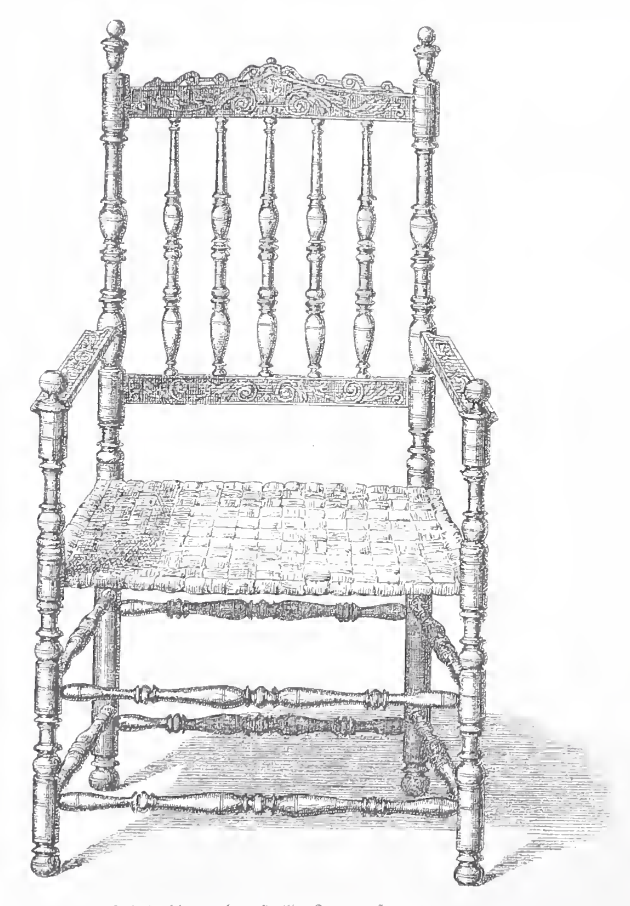
Die Westküste wie auch der südliche Teil Schleswigs und zwar besonders die nächste Umgebung der alten Verteidigungslinie des Landes, die sich zwischen Friedrichsstadt und der Stadt Schleswig erstreckt, bewahrten bis vor ein paar Dezennien neben den charakteristischen Bauten ihrer friesischen, niedersächsischen, dänischen und angelsächsischen Bevölkerung und deren höchst originellen Trachten auch eine große Zahl interessanter kunstgewerblicher Altertümer. Leider sind die vor Zeiten mit geschnitzter buntfarbiger Vertäfelung und hübschem Hausrat ausgestatteten Bauernhäuser sämtlich verschwunden, und nur durch Zufall kommt noch das eine oder andere für Sammlungen verwendbare Stück ans Tageslicht und findet Aufnahme in einem der zunächst gelegenen Museen. Auch das Flensburger Gewerbemuseum hat aus der Nachlese manches interessante Stück erwerben können.

Von den mannigfaltigen alten Möbelformen unseres Landes sollen hier zunächst ein paar alte Muster von Sitzmöbel aus dem Gewerbemuseum in Flensburg weiteren Kreisen zur Anschauung vorgeführt werden. Die abgebildeten Lehnstühle gehören der Zeit von 1650 bis 1760 an; die vorzügliche Konstruktion derselben, welche hauptsächlich durch Verwendung mannigfach profilirter, gut miteinander verzapfter Säulchen und Stäbchen erzielt ist, hat es möglich gemacht, daß diese Möbel, trotz vieler Benutzung ihre Brauchbarkeit Jahrhunderte hindurch bewahrt haben. Infolge ihres soliden Aufbaues und ihrer leichten Herstellungsart sind sie dem modernen Gewerbe zur Nachahmung

besteus zu empfehlen, um so mehr, als sie durch kleine Umänderungen den heutigen Anforderungen nach größerer Bequemlichkeit sehr wohl entsprechen werden. An Lehnstuhl 1 und 2 ist die Armlehne durch halbrund gearbeitete Holzstäbe hergestellt, eine eigenartige, nicht unbequeme Konstruktion, die meistens nur an Sitzmöbeln in Nordfriesland angetroffen wird. Die Sitzflächen dieser beiden Lehnstühle sind aus Brettholz gearbeitet, deren Befestigung man durch die in den runden Riegeln angebrachten Nuten bewirkt hat. Die einstmalige farbige Dekoration dieser in der Profilirung mehr einfach gehaltenen Sitzmöbel durch rot, gelblichweiß, blau und olivgrün wird noch heute durch Reste dieser Farben an einzelnen Stellen bezeugt.

Der Lehnstuhl Nr. 3 aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammt von der Hallig Langeneß; er zeigt sehr fein durchgebildete, reichgegliederte Profile und war jedenfalls früher nicht bemalt, da das Material ein dunkelfarbiges, sehr zähes ausländisches Holz, Reste von Politur aufweist. Seine ornamentalen Zieraten wie auch seine Profile bekunden mannigfache Beziehungen zu altholländischen Arbeiten.

Die bei uns früher im bäuerlichen Gebrauch befindlichen einfacheren Möbel sind zweifelsohne von den Landtischlern hergestellt. Der Sinn für Verwertung solcher Hausgeräte, die mit Benutzung alter Muster immer wieder hergestellt wurden, hatte sich in einzelnen Gegenden des Landes so lange erhalten, als dieselben ihre Abgeschlossenheit dem modernen Verkehr gegenüber bewahren konnten. Mit Erleichterung der Verbindungen, speziell mit der Eröffnung der Eisenbahn im Jahre 1854 schwand auch thatsächlich das vorher bezeichnete Streben und man beeilte sich, das gute alte Hausgerät gegen modernes Machwerk umzutauschen. Wie rasch diese Umwälzung vor sich ging, beweist die dem Verfasser bekannte Thatsache, daß unmittelbar nach diesem Zeitraum nicht wenig tüchtige Handwerker, die bis dahin vom Landvolk vollauf beschäftigt wurden, sich infolge Arbeitsmangels eine neue Heimat und neue Beschäftigung in überseeischen Landen suchen mußten.



3. Lehnstuhl von der Hallig Langeneß. 1655.



Kleine Mitteilungen.

Litterarisches.

Ein neuer Band der chemisch-technischen Bibliothek betitelt sich: Der Gold- und Farbendruck auf Kaliko, Leder und Papier. Zum Gebrauche für Buchbinder, Hand- und Preßvergolder, Lederarbeiter Tapeten- und Buntpapierdrucker. —

Derselbe reicht an die neueren Publikationen über denselben Gegenstand annähernd heran, doch hätte eine größere Ausführlichkeit und Anschaulichkeit demselben sehr zum Vorteil gereicht. Wir sehen überall den Buchbinder der älteren Schule zu sehr heraus. Die Benützung der neuesten Erfahrungen ist recht lobenswert, doch tritt die Anlehnung an Adams Lehrbuch der Buchbinderei häufig zu deutlich auf. Für den Buntdruck auf Buchbinderdecken ergänzt das Werkchen manche Lücke in der einzigen Publikation von Wilh. Leo. Die Beigaben über Stil und Farbenlehre, sowie über die Entwicklung der Buchdeckenverzierung wäre besser zu Gunsten des fachtechnischen Teiles ausgeschieden worden, da der knappe Raum nur allgemein Bekanntes im Auszuge wiederholen ließ.

Museen und Vereine.

Rd. Reichenberg. Das Nordböhmische Gewerbe-Museum hat soeben seinen „Thätigkeitsbericht für das Verwaltungsjahr 1887—88“ versandt, dem wir folgendes entnehmen.

Durch die materielle Unterstützung der zahlreichen Förderer des Museums wurde es auch in diesem Jahre möglich, die Sammlungen weiter zu vervollständigen, vorhandene Lücken nach Möglichkeit auszufüllen und für die einzelnen Gruppen besonders hervorragende Objekte zu erwerben. In dieser Richtung wirkten die zahlreichen Schenker von kunstgewerblichen Objekten in erfreulicher Weise mit.

Am meisten bedacht war in diesem Jahre die Bibliothek; für sie wurden Ankäufe im Betrage von ca. 3400 fl. gemacht, wobei die Beträge für einige Lieferungswerke, sowie Zeitschriften nicht eingerechnet sind. In der erwähnten Summe jedoch befindet sich der außerordentliche Kredit von 3000 fl., welchen das Kuratorium zur Ausfüllung der fühlbarsten Lücken genehmigte. Was die Ankäufe für die Sammlungen anbelangt, so kommt der Löwenanteil auf eine große Kollektion kunstgewerblicher Objekte, welche Herr Baron Heinrich von Liebieg auf seinen Reisen im Interesse des Museums sammelte und nun an dieses abließ. Es ist dies eine Kollektion von Objekten, die, mit feinstem Geschmack gewählt, eine Zierde der Sammlung sind; einzelne Stücke sind geradezu Prachtstücke. Die Beträge für diese Kollektion verteilten sich mit den Beträgen für die anderen angekauften Objekte in der Art, daß als höchstbedachte Gruppe die Gruppe der Edelmetalle und des Schmuckes erscheint. Für sie wurden Ankäufe im Gesamtbetrage von ca. 2980 fl. gemacht. Dafür weist sie auch die schönsten Objekte auf, von welchen wir vor allem einen silbervergoldeten Weinkrug, in edler Form mit eleganter Henkelbildung, eine deutsche Arbeit aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, ein Rauchfaß aus Silber mit getriebenen Ornamenten im Charakter der italienischen Kunst des Anfanges des 18. Jahrhunderts, einen Bucheinband mit getriebenen figürlichen Darstellungen in Silber, einen silbervergoldeten Weinkrug aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, eine große Anzahl Schmucke, Bestecke, Dosen ꝛc., zum größten Teil in kostbarster Ausstattung, nennen. — Mit einer nur wenig geringeren Summe war die Gruppe des Eisens und der unedlen Metalle bedacht, für sie wurden ca. 2460 fl. verausgabt. Auch in ihr bilden die Objekte aus der Kollektion Liebieg die Glanzpunkte. Vor allem ragt hervor das große, mit figürlichen Darstellungen reichgeätzte Truhenschloß von der Auktion Felix, aus dem Jahre 1597, besondere Feinheit zeigen zwei filigranartig durchbrochene, gotische Schüsselschilde, gleichfalls aus der Sammlung Felix, und eine italienische Dolchklinge, durchbrochene, geschnittene Arbeit des 17. Jahrhunderts. Hervorragend ist in dieser Gruppe die Kollektion von 36 interessanten japanischen Degenstichblättern von zum größten Teil feinster Ausführung. Die Arbeiten in Zinn sind in schönster Weise vertreten durch eine mit figürlichen Reliefdarstellungen reich dekorirte Suppenschüssel im Stilcharakter der Zeit Louis XIV., durch 2 Zinnteller mit feinen Ornamenten im Charakter der deutschen Frührenaissance ꝛc. Von großer Schönheit aus dieser Gruppe sind noch eine große kupferne Schüssel mit orientalischen Ornamenten und eine reich gravirte italienische Messingschüssel. Eine reiche Kollektion von 59 schönen Bronzebeschlägen, die das Museum der Munificenz des Herrn Baron Heinrich von Liebieg verdankt, ergänzen in vorzüglicher Weise eine schon früher geschenkte Kollektion ähnlichen Charakters. — Fast der gleiche Betrag wie für die Gruppe der unedlen Metalle wurde auf die Gruppe der keramischen Objekte verwendet. Ihr wurden Objekte im Werte von ca. 2400 fl. zugeführt. Hier sind es wiederum Objekte der Kollektion Liebieg, welche diese Gruppe auszeichnen: 1 Schüssel und 2 Schalen aus Satsuma in feinster, figürlicher Dekoration, ein Rouenkrug, japanische Fayencen, deutsche und delffter Fayencen, chinesische Porzellane, eine Platte famille verte, Nürnberger Ofenkacheln ꝛc. sind interessante Objekte dieser

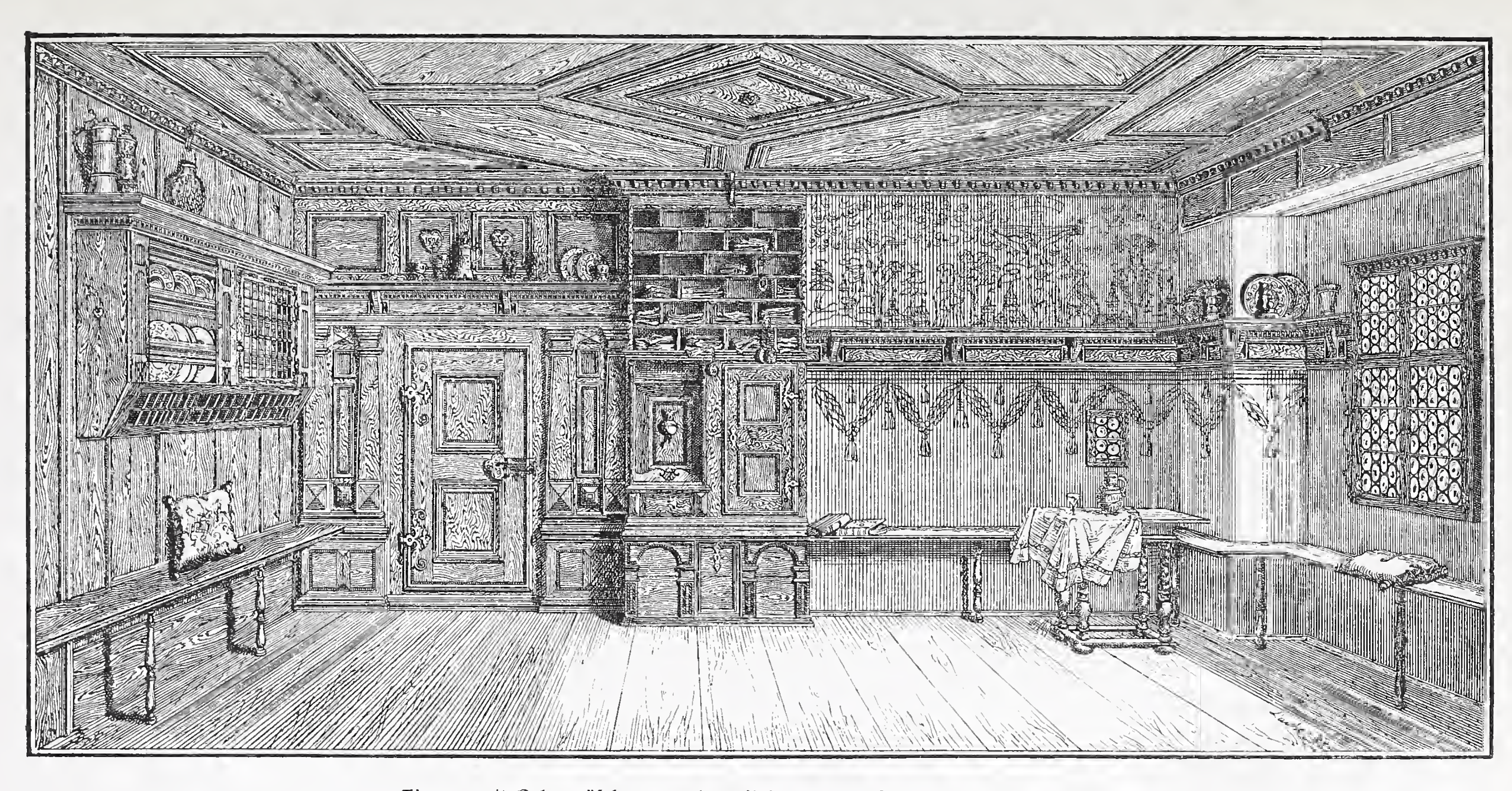
Gruppe. Eine reiche Vermehrung erfuhr die Sammlung spanisch-maurischer Fliesen, indem es gelang, ihr eine Kollektion von über 100 Fliesen, durchgehends von bester Erhaltung und Ausführung, zuzuführen. Hiermit dürfte diese Spezialgruppe eine Vollständigkeit erreicht haben, wie sie vielleicht nur noch vom South-Kensington-Museum übertroffen wird. Die nächstfolgende Gruppe ist die Gruppe der Textilien. Sie erfuhr Bereicherungen im Betrage von ca. 1570 fl. Die hervorragendsten Stücke sind eine schöne, reichgestickte Bordüre aus der Zeit der italienischen Renaissance, ein Wollstoff aus dem Schloße Tratzberg, 16. Jahrhundert, eine gestickte, seidene Bordüre, weißer Fond mit bunten Blumen, ein Rokokorock mit Seidenstickerei, sämtlich aus der Kollektion Liebieg; ferner ein ganzer Rokokoanzug mit feinster Seidenstickerei, eine Kollektion weiblicher Handarbeiten der Frau Dr. Meyer in Hamburg 2c. Geringere Summen wurden auf die Gruppen Holz und Elfenbein, Glas und Email und Leder verwendet. Für erstgenannte Gruppe wurden Ankäufe im Betrage von circa 800 fl. gemacht und hiefür besonders eine geschnitzte Elfenbeingruppe aus drei Figuren bestehend, eine altjapanische Arbeit feinster Ausführung, und eine reichgeschnitzte indische Elfenbeinkassette in üppigster Schnitzarbeit, teils ornamental, teils figürlich, erworben. Die Gruppe Glas und Email wurde mit ca. 400 fl. bedacht, die Gruppe Leder mit ca. 90 fl., so daß für Ankäufe in diesem Jahr im ganzen ca. 14 100 fl. verwendet wurden. Die genaueren Ausweise giebt der Kassenbericht.

Der Besuch des Museums hat sich im verflossenen Verwaltungsjahre in erfreulichster Weise gehoben. Er betrug insgesamt 14 497 Personen, von welchen 2631 auf die Bibliothek und 11 866 Personen auf die Sammlungen und Ausstellungen kommen. Gegen das Vorjahr 1886/87 mit 10 713 Personen ergiebt sich der bedeutende Zuwachs von 3784 Personen.

Im Laufe des Verwaltungsjahres 1887/88 fanden in den Räumen des Nordböhmischen Gewerbemuseums vier größere Ausstellungen statt, für welche sich seitens des Publikums das lebhafteste Interesse kundgab. Die wichtigeren waren: die Ausstellung gewerblicher Fachschulen des Handelskammerbezirkes Reichenberg (Mai 1888). Von den zur Beschickung der Ausstellung aufgeforderten Anstalten entsprachen neun, welche in ihren Studienarbeiten einen glänzenden Beweis ihrer künstlerischen Leistungsfähigkeit gegeben haben. Der Besuch der Ausstellung war ein lebhafter. In den letzten beiden Wochen des abgelaufenen Verwaltungsjahres, vom 15. September bis 15. Oktober fand eine Ausstellung weiblicher Handarbeiten vergangener Jahrhunderte und der Jetztzeit statt. Auch diese Ausstellung erfreute sich eines durchschlagenden Erfolges und gab die mannigfachsten Anregungen. Es gereicht dem Kuratorium in dieser Hinsicht zur besonderen Befriedigung, anführen zu können, daß als eine Folge dieser Ausstellung nicht nur die einschlägige Fachproduktion sich einer erhöhten Thätigkeit erfreut, sondern daß sich auch der Andrang von Schülerinnen zu einzelnen Frauenarbeitsschulen in einer Weise bekundet, daß wegen Überfüllung der Räume Schülerinnen zurückgewiesen werden mußten. Wanderausstellungen fanden drei statt, in Friedland, Troppau, Tetschen. Auch das Vortragswesen wurde im vergangenen Verwaltungsjahre gepflegt. Im März 1888 folgte Arthur Pabst einer Einladung des Kuratoriums zur Abhaltung eines Vortrages über „das Porzellan". — An diesen Vortrag schlossen sich zwei Vorträge des Kustos: der eine, abgehalten im Gewerbeverein zu Reichenberg über „die französische Kunstindustrie der letzten 20 Jahre", der andere im Gewerbeverein zu Friedland, anläßlich der Wanderausstellung des Museums, über das Thema: „Die koptischen Gewebe" und „Der Hildesheimer Silberfund". Seine ganz besondere Sorge widmete das Kuratorium der Bibliothek des Museums. Dieselbe erfuhr im verflossenen Jahre eine durchgreifende Reorganisation, indem es infolge der Bewilligung eines außerordentlichen Kredites im Betrage von 3000 fl. gelang, neben den laufenden neuen Erscheinungen eine große Anzahl der hervorragendsten kunstgewerblichen und kunsthistorischen älteren Werke anzuschaffen. Über die Bestände der Bibliothek gelangte im April ein vom Kustos verfaßter systematischer Katalog zur Ausgabe, in welchem die Ordnung der Bücher nach Materien erfolgte. Dem Katalog ist die Bibliotheksordnung, das System der Vorbildersammlung und ein Verzeichnis der Zeitschriften angefügt.

Rd. **Der Steiermärkische Landesmuseumverein Joanneum zu Graz**, auf dessen verdienstvolles Wirken zur Errichtung eines Landesmuseums für Steiermark durch Reorganisation des im Jahre 1811 gegründeten „Joanneums" wir in der Chronik XXII S. 585 ausführlich hingewiesen haben, hat auch im Jahre 1888 neben dem fünften Thätigkeitsbericht eine „Publikation" versandt. Letztere enthält drei von Prof. Lacher, dem unermüdlichen Kustos des Vereinsmuseums und eifrigen glücklichen Sammler, gezeichnete Tafeln. Die erstere, eine Zimmertäfelung, geben wir auf S. 63 wieder; die beiden anderen Tafeln enthalten schmiedeeiserne Arbeiten: eine Laterne, Grabkreuz, vier Schlüsselschilder, sämtlich als mustergültige Vorlagen für das Handwerk von Wert. Dem Bericht, dem ein genaues Verzeichnis beigedruckt ist, entnehmen wir, daß sich die Sammlungen 1887 um 315 neue Objekte vermehrten, von denen 152 geschenkt sind. Eine Ausstellung der umfassendsten Gruppen der Vereinssammlung: der Arbeiten aus Schmiedeeisen fand im Oktober 1887 statt.

Die Angelegenheit des steiermärkischen Landesmuseums hat im letzten Jahre einen großen Fortschritt gemacht. In einer Sitzung vom 20. Mai 1887 hat der Ausschuß ausgesprochen, daß das organische Statut im wesentlichen den vom Landesmuseumvereine wiederholt formulirten Wünschen entspreche und daß der Ausschuß nunmehr bereit sei, seine Sammlungen, sobald für geeignete Lokalitäten gesorgt sei, in die Landesverwaltung zu übergeben. Am 1. Juni 1887 hat der Landesausschuß fünf Kuratoren ernannt. Seit dem 18. November 1887 ist



Zimmer mit Holzvertäfelung aus dem Jahre 1596, aufgenommen von K. Lacher.
Im Besitz des Steierm. Landesmuseumvereins „Joanneum“ in Graz.

das Kuratorium in Thätigkeit, um die Organisirung des steiermärkischen Landesmuseums ins Werk zu setzen. Da nun auch der Landtag im Januar 1888 beschlossen hat, daß aus dem Erlös der Joanneumsgründe 170 000 fl., in zwei Raten von 35 000 fl. und 135 000 fl., zur Adaptirung des alten Joanneums und zum Neubau eines eigenen Musealgebäudes verwendet werden sollen, so sind endlich nach jahrelangen Bemühungen alle Vorbedingungen geschaffen für ein der Stadt Graz und des Landes Steiermark würdiges Landesmuseum. Der Ausschuß kann sich zu diesem Erfolge Glück wünschen. Er hat ihn errungen durch seine Sammelthätigkeit und dadurch, daß er auf die Schäden im Musealwesen und auf die Mittel hinwies, durch welche sie nach seinem Ermessen behoben werden könnten.

Man kann dem Verein zu den bisherigen Erfolgen nur Glück und weiteres fröhliches Gedeihen und wachsenden Erfolg wünschen.

Ausstellung.

Kunstgewerbeausstellung in Rom. Für den März des kommenden Jahres 1889 bereitet das hiesige städtische Kunstgewerbemuseum die vierte der alljährlichen kunstgewerblichen Sonderausstellungen vor, die diesmal den Erzeugnissen der Keramik und der verwandten Kunstzweige gilt. Dem uns vorliegenden Programm nach teilt sich die mit Bezug auf die Vervollkommnung und Verfeinerung des nationalen Kunstgewerbes sowohl wie zum eingehenderen Studium der Geschichte der italienischen Kleinkunst jedenfalls hochinteressante Ausstellung in drei Abteilungen. Die erste derselben wird die Terrakotten umfassen, wie Figuren, Gefäße, Gebrauchsgegenstände und Dekorationsstücke von der vorrömischen Periode bis zu den modernen Erzeugnissen. Die zweite Abteilung enthält die Majoliken von den Uranfängen der Kunst bis zum goldenen Zeitalter italienischer Renaissance, den Porzellanen, Biskuits, den Belagplatten, den Töpferwaren und Gegenständen des Hausgebrauches, sofern sie nur in Form oder Schmuck künstlerisches Gepräge an sich haben, und bis auf die Erzeugnisse unserer Tage. In dritter Reihe folgen die geblasenen, gegossenen und gepreßten Gläser, Glasinkrustationen, gemalte Glaswaren, Glasemails in Gold, Silber, Kupfer, die Emaux translucides die byzantinischen und Limousiner Emails, die Glasmosaiken von Rom und Venedig u. s. w.

Es steht zu hoffen, daß die Beteiligung an dieser Ausstellung bei dem bekannten Reichtum des Landes an einschläglichen Erzeugnissen einst so blühender nationaler Fabrikation eine noch vollständigere wird, als in den Vorjahren, deren Ausstellungen der Holzskulptur, der Metallarbeiten und im letzten Jahre der Textilkunst galten. Seitens des Ministeriums für Handel und Ackerbau sind behufs einer möglichst reichen Beschickung die eingehendsten Einladungen an die betreffenden städtischen Behörden und Handelskammern, Museen und Sammler, sowie an die Hersteller von heut erlassen worden, wie sich auch überall schon Ortsausschüsse in den einzelnen Großstädten und den Pflegstätten der Kunst der Thonbildnerei und Glasfabrikation gebildet haben, die ihr Richteramt bezüglich der Zulässigkeit nur wirklich gediegener Stücke ausüben sollen. Für die modernen Arbeiten werden Diplome und Medaillen verliehen und es sollen dabei hauptsächlich Fabrikate berücksichtigt werden, die als gewöhnliche Gebrauchsgegenstände durch Reinheit und Schönheit der Form und des dekorativen Schmuckes sich auszeichnend, zum kleinen Kunstwerk sich emporschwingen. Wir begrüßen dies neue Unternehmen des Museums mit Freuden.

(Deutsche Bauzeitung.)

Briefkasten.

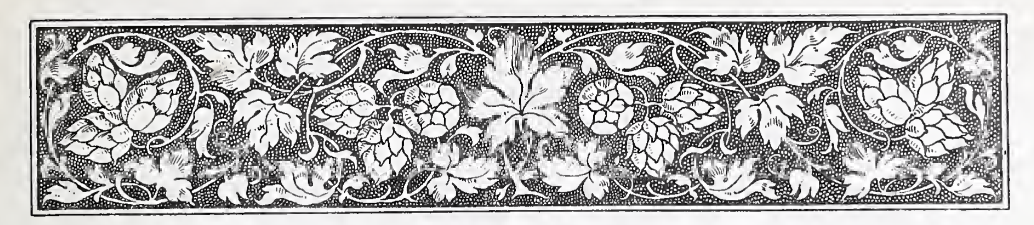
A. B. Grimma. Einen „Regensburger Silberfund“ hat es allerdings gegeben. Derselbe wurde in Regensburg in einem Privathause entdeckt, — ist aber niemals dort im Rathaus gewesen, dieser Angabe liegt wohl eine Verwechslung mit dem Lüneburger Ratssilberzeug zu Grunde — von dem Finder eine Zeitlang für Geld gezeigt, sodann an den bekannten vor Jahresfrist verstorbenen Kunstsammler Eugen Felix in Leipzig verkauft. Mit dessen Sammlung ist er dann zerstreut, so daß Sie sehr wohl im Besitz von Löffeln aus diesem Fund sein können, zumal Herr Felix schon früher gerade eine Anzahl Löffel, die in großer Zahl vorhanden waren, abgegeben hatte. Eine Publikation des Schatzes existirt nicht, er ist einmal photographirt und der Aufnahme ein lithographirter Text ohne Wert beigegeben worden.

M. F. Zwickau. In den sog. Markenbüchern werden Sie sehr vieles nicht finden, was andern Leuten längst bekannt ist, und ebensoviel verkehrtes Zeug, was ein Herausgeber dem andern nachdruckt. Eine Porzellanfabrik in Kassel hat allerdings existirt, wie von Lenz, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen Band I. an der Hand urkundlichen Materials und erhaltener Stücke nachgewiesen ist. Inzwischen haben sich letztere nicht unerheblich vermehrt. Die Fabrik hat sich aus einer 1680 von Landgraf Karl begründeten Fayencefabrik entwickelt, Porzellan scheint seit dem Ende der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts verfertigt zu sein. Die Marke war kein laufendes Pferd, sondern ein steigender Löwe, auf dessen Leibe gelegentlich die Querbinden des hessischen Löwen angedeutet sind.





Wandfüllung, Stickerei teilweise mit Bemalung.
Entworfen von K. Hoffacker, ausgeführt von Frau Prof. Kaselowski, Berlin.



Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888.

Von Arthur Pabst.

(Fortsetzung.)

Kaum eine zweite Gruppe ließ die Lückenhaftigkeit der Ausstellung mehr zu Tage treten, als die Möbel- und Zimmereinrichtungen. Auf den Ausstellungen pflegt darin gewöhnlich besonders viel geleistet zu werden: die Zimmerausstattungen bilden neben den keramischen Produkten und den Edelmetallen den eigentlichen Schmuck; sie sind der Rahmen, der die übrigen Gruppen umspannt und pflegen den Hauptanziehungspunkt für die Besucher zu bilden. In München traten sie wenig hervor; man mußte sie förmlich aufsuchen, woran allerdings zum guten Teil die unglücklichen Raumverhältnisse Schuld trugen. Diese versteckte Aufstellung und ungleichmäßige Verteilung verdeckte freilich die Thatsache, daß die ganze Gruppe dürftig war. Denn von den großen Werkstätten in Norddeutschland, vor allem Berlin; dem Westen: Mainz, Frankfurt, Köln; Süddeutschland: Stuttgart, Karlsruhe — hatte fast keine einzige ausgestellt. Die hohen Kosten, welche mit derartigen Arbeiten für Ausstellungen verbunden sind, die Unverkäuflichkeit dieser Arbeiten und die allgemeine Ausstellungsmüdigkeit mochten manchen abgeschreckt haben, den man bisher stets auf Ausstellungen zu finden gewöhnt war. Dadurch wurde das Bild von der Gesamtleistung nicht bloß schief, sondern es war kaum möglich, sich von den verschiedenen Strömungen auf dem Gebiet der Wohnungseinrichtung ein Bild zu machen.

Über das Münchener Rokoko ist oben im allgemeinen gesprochen; in voller Breite trat es hier zu Tage, mit all den Vorzügen und Mängeln, die erwähnt worden. Sind die Riesenmöbel von Herrenchiemsee und Linderhof Kuriosa, die weder ästhetisch noch technisch befriedigten, so müssen dagegen Arbeiten wie der Salon von Radspieler & Co. und das Zimmer von Pößenbacher in München als sehr vollendete Leistungen hervorgehoben werden; hier zeigt sich, daß an den alten Meistern geschulte Künstler mit eingearbeitetem technischen Personal auch in diesem Stil das Beste zu leisten im stande sind. Aber — und das ist die Kehrseite der Medaille — wie viel derartige Aufträge sind wohl zu erwarten, wenn ein solcher Salon ein kleines Vermögen kostet? Daß übrigens auch für minder Bemittelte Rokoko zu erschwingen ist, dafür lieferte die Ausstellung einige Beispiele: das entzückende Jagdzimmer von A. Lentner und das Speise- und Schlafzimmer der Münchener Schreiner-Produktiv-Genossenschaft (entworfen von A. Bratier). Allerdings ist, um derartige Leistungen zu würdigen, vorgeschrittener Geschmack nötig; die Menge, und die zahlungsfähige in erster Linie, wird daran weniger Gefallen finden als an dem vergoldeten Stuck und den Schnitzwerken.

Bei Einrichtung dieser Rokokoräume hatten nicht zum geringsten die Stuckateure und Bildhauer mitgewirkt: Wand- und Deckenverzierungen waren durchweg an Ort und Stelle in der Technik früherer Zeiten hergestellt. Diese angetragene Arbeit, ihre Frische und ihr Reiz kam besonders auch in den Räumen der Inselrestauration und dem Pavillon des Prinz-Regenten zur Geltung: sie verdient, wie wir kürzlich an dieser Stelle ausführten, weitere Verbreitung und Pflege, denn sie war und ist nicht bloß dem Rokokostil eigen.

Wie die Provinzialausstellungen seit 1876 dargethan, sind es die Formen der deutschen Renaissance, welche allmählich in immer wei-

teren Schichten des Handwerkes Wurzel gefaßt haben, besonders in der Wohnungsausstattung. So traten sie uns auch in München auf Schritt und Tritt entgegen, und mit Freude konnte man sogar bemerken, in maßvollerer Weise als zuvor. Das Drängen nach Überladung, wodurch eine Werkstatt die andere zu überbieten suchte, welches dazu führte, die Möbel wohl reich aber unbequem, ja unbrauchbar zu machen, hat offenbar nachgelassen. Man ist verständigerweise zu einer gewissen Einfachheit zurückgekehrt, nachdem die Sturm- und Drangperiode vorüber gegangen ist. Und gerade unter diesen Zimmern und einzelnen Möbeln in Renaissanceformen befanden sich die erfreulichsten Leistungen der Gruppe. Fast jedes Stück der Münchener Möbel hatte einen besonderen Vorzug; allen gemein war vollendete technische Ausführung. Als vollendet in Form und Technik konnte die wohl wenig beachtete Bettnische von Wenzel Till (entworfen von Romeis) gelten, eine Musterleistung nach jeder Richtung; von den Zimmern mag das Wohnzimmer von Schueller genannt werden. Aber nicht bloß den Münchener Arbeiten soll und darf dies Lob gelten: zu den besten Arbeiten zählte unzweifelhaft das Zimmer des Gewerbevereins Bamberg (entworfen von Romeis). Die Badenser Abteilung zeigte auffallend wenig Möbel: in kleinen zierlichen Kassetten — der schönen Reliefintarsien von Maybach sei hier besonders gedacht — und den Gehäusen der Schwarzwälder Uhren, die teilweise überraschend hübsche Formen zeigten, trat der Einfluß der Karlsruher Schule deutlich zu Tage. Eine stolze Leistung war die Wandtäfelung für das Rathaus zu Heidelberg, verwandt dem neuen Schmuck der dortigen Universitäts-Aula.

Ungern vermißte man die Stuttgarter, Kölner und Berliner; die beiden ersteren Städte hatten gar nichts gesandt; letztere einige wenige recht gute Arbeiten in der Kollektivausstellung des Kunstgewerbemuseums: die Verwendung von gemalten Emailplatten, die trefflich ciselirten Bronzebeschläge an einigen Rokokomöbeln stempelten diese Stücke zu Luxusmöbeln ganz besonderer Art. Recht gelungen waren einige Möbel in Barockformen mit Vergoldung von P. Schirmer in Berlin. Aber von dem großartigen Betrieb der Kunsttischlerei der Hauptstadt erhielt der Unkundige keine Vorstellung.

Wiederholt ist in diesen Blättern darauf hingewiesen, daß sich den deutschen Tischlern in den englischen und amerikanischen Möbeln — welche ganz einfache konstruktive Formen und nur mäßigen Schmuck in den Füllungen zeigen, in gewissem Sinne geradezu als Gegensätze zu den oft überladenen deutschen Möbeln gelten können — neue Anregungen und Muster bieten dürften. Es scheint jedoch, als wenn für die Zweckmäßigkeit dieser Arbeiten und ihre Brauchbarkeit für die eigentliche bürgerliche Ausstattung noch kein Verständnis vorhanden sei. Um so freudiger ist es zu begrüßen, daß der Direktor der Dresdner Kunstgewerbeschule diesen Bestrebungen eine thatkräftige Unterstützung geliehen hat. Schon früher sahen wir in der Kunstgewerbehalle zu Dresden derartige einfache Möbel, zu denen offenbar japanische Vorbilder die Anregung gegeben hatten; in München zeigte eine Damenzimmereinrichtung (von H. Fickler, Dresden), bis zu welcher wirkungsvollen Vornehmheit und Eleganz sich diese Formen ausbilden lassen. Auf gleichem Boden erwachsen waren die überaus reizenden einfachen Möbel aus Fichten- und Lärchenholz mit japanischer Intarsiamalerei in den Füllungen von Fr. Schönthaler und die Arbeiten von Ludwig in Wien.

Die mannigfachen Versuche, für die bürgerliche Wohnung stilvolles und nicht zu kostbares Mobiliar zu beschaffen, haben bekanntlich wenig Erfolg gehabt. Die Gründe dafür waren verschieden; meist ging man wohl von der falschen Voraussetzung aus, daß diese Möbel zwar wenig kosten, aber nach sehr viel aussehen müßten. Den Weg zu betreten, die noch hier und da im häuslichen Mobiliar erhaltenen einfachen Formen und Verzierungsweisen zu beleben, hatte niemand versucht. Das Kunstgewerbeblatt hat wiederholt derartige „Bauern"-möbel in Abbildung gebracht und die vielfachen anerkennenden und ermunternden Zuschriften haben uns gezeigt, daß wir damit das Richtige getroffen haben. Es war uns daher von großem Interesse, in München verschiedene Zimmer zu finden, welche ohne Zweifel zu weiteren Versuchen in der angedeuteten Richtung anregen dürften. An erster Stelle ist hier das nordfriesische Zimmer von H. Sauermann in Flensburg zu erwähnen. Es ist keine getreue Kopie eines vorhandenen Raumes, sondern eine Komposition unter strenger Anlehnung an vorhandene Zimmer, Zimmerteile und Möbel, unter

Verwendung der Ornamente, wie sie im Norden sich ausgebildet haben. Auch hier finden wir Betonung der konstruktiven Teile, daneben allerdings reichliche Anwendung von Ornamenten. Vor diesem Zimmer bedarf es eigentlich kaum des Hinweises für einen intelligenten Tischler, welche reiche Quelle von Anregung ihm durch das Studium einfacher Möbel erschlossen wird. Hier ist ohne Frage noch etwas Originales, Neues zu schaffen, denn, wie im Norden, so haben sich auch in andern Gegenden unsers Vaterlandes noch eigentümliche Formen erhalten. Beweis dafür waren das Berchtesgadener Bauernstübchen (P. Zechmeister, Berchtesgaden) und die Elsässische Bauernstube (A. Heckmann und K. Klotz, Oberehnheim), wie die Möbel von F. Luck, ebenda.

Als interessanter Versuch in gleicher Richtung können immerhin die Möbel von H. Fickler in Dresden (Entwurf von Naumann) angesehen werden, welche aus Tannenholz in derben Formen hergestellt, durch Bemalung verziert sind. Die Idee ist ohne Zweifel gut, doch waren Formen und Materie gerade dieser Möbel nicht eben gelungen.

Einen breiten Raum in der Wohnungsausstattung nehmen heute mit Recht wieder die Polstermöbel und die Tapezierarbeiten ein. Auch hat man über das Ziel oft genug hinausgeschossen und schießt noch darüber hinaus. Es waren Einrichtungen vorhanden, die ganz aus Tapezierarbeiten zu bestehen schienen: Tischbeine, Spiegel und Bilderrahmen mit Sammet bezogen gehören heute leider nicht mehr zu ungewöhnlichen Dingen. Daneben aber zeigten sich doch erfreuliche Arbeiten: die Rokokoformen haben die bequemen Stühle und Sitze wieder zu Ehren gebracht und ohne Frage werden sich auch die Renaissancemenschen mit diesen vernünftigen Möbeln befreunden, sobald sie sich überzeugt haben, daß diese Lehnstühle und Sofas zweckmäßiger und brauchbarer sind, als die hoch- und steiflehnigen Stühle mit Kanten und Ecken.

Der Aufschwung der Tapezierkunst, der eng mit der besseren Ausstattung unserer Wohnungen zusammenhängt, trat in einzelnen Zimmereinrichtungen recht deutlich zu Tage. Freilich fühlte man auch hier, daß die Berliner Dekorateure fern geblieben waren, welche dieser Gruppe gerade ein völlig anderes Aussehen verliehen haben würden. Sehr erfreulich war es zu sehen, wie die Stickerei sich im Hause immer breitere Gebiete erobert, indem die gewerbsmäßige Stickerei dort eintritt, wo die Hand der künstlerisch veranlagten Hausfrau versagt. Hier sind ganz erstaunliche Fortschritte in Technik und gutem Geschmack zu verzeichnen. Ja man kann sich manchmal der Sorge nicht erwehren, daß vielleicht zu viel „bestickt" wird, daß man am Ende noch gestickte Schreibtische und Wäscheschränke zu sehen bekommt.

Mit anerkennenswertem Eifer haben die Kunstgewerbeschulen gerade die Stickerei in ihr Programm aufgenommen, und fast überall sind hocherfreuliche Erfolge dieses Unterrichts zu verzeichnen. Hier kann von einem festen Programm natürlich nirgends die Rede sein: die größere oder geringere Befähigung, der Geschmack der betreffenden Lehrerin wird dabei in erster Linie von Einfluß sein. Daß der Einfluß der Flachmusterklassen zur Geltung kommen, daß diese beiden Abteilungen Hand in Hand gehen müssen, ist eben so einleuchtend, wie ihr Widerstreit gelegentlich zu Tage tritt. Fast von allen Mittelpunkten kunstgewerblicher Thätigkeit waren vortreffliche Arbeiten eingesandt: die Kunststickereischule des badischen Frauenvereins in Karlsruhe, der Letteverein zu Berlin, die Schulen in Pforzheim, Hanau, die Privatanstalten von Fräulein Jörres in München, Fräulein Seliger in Berlin und Frau Bender in Wiesbaden, Bessert-Nettelbeck in Berlin und Dresden mögen hier erwähnt sein. Eine besondere Pflege erfordert die kirchliche Stickerei: sie findet dieselbe erklärlicherweise in Süddeutschland am reichlichsten; gern hätten wir eine breitere Vertretung der Paramentenvereine gesehen, welche in erster Linie berufen sein dürften, diesem Kunstzweig neues Leben zuzuführen.

Einer Künstlerin möge hier noch besonders gedacht werden, deren Arbeiten bei ganz ungünstiger Aufstellung und schlechter Beleuchtung von vielen Besuchern nicht gesehen worden sind: Frau M. Th. Schiffmann in München. Ihre Arbeiten erheben sich über alles, was sonst auf dem Gebiete der Stickerei geleistet wird, um eines Hauptes Länge; vorwiegend fertigt sie Applikationsarbeiten unter Verwendung alter gemusterter Stoffe, auch unter gelegentlicher Anwendung von Malerei, welche mit einem Raffinement und einem Geschmack zusammengesetzt werden, die erstaunlich sind. Man hat es eben

hier mit einer gottbegnadeten Künstlerin zu thun, deren Kunst ebensowenig lehrbar und erlernbar ist wie die der großen Meister der Malerei oder Bildhauerkunst.

Nicht zu verkennen ist, daß die Maschine stickerei durch schlechte Maschinenarbeit zu ersetzen. Das wenige, was von Plauen und der Schweiz eingesandt war, zeigte erfreulicherweise dies Streben nach oben.



Prunkschüssel, Silber getrieben. Entworfen und ciseliert von Professor R. Mayer, Karlsruhe. Ausgeführt von G. Schürmann & Co., Frankfurt a. M.

der Handarbeit immer größere Gebiete abgewinnt. Man kann und darf dies nicht beklagen, solange die Fabrikanten nur danach streben, die besten Leistungen der Handarbeit zu erreichen und nicht darauf ausgehen, gute Hand-

Die überall zunehmende Verwendung der Teppiche, die noch vor zwei Jahrzehnten als höchster Luxus, in Deutschland wenigstens, angesehen wurde, hat der Teppichfabrikation bei uns einen mächtigen Anstoß gegeben. Der Hauptsitz dieser Industrie, soweit es sich um

Hand-(Knüpf-)Arbeit handelt, ist Schlesien und die Lausitz, doch hat sie auch an anderen Orten Wurzel gefaßt. Verständigerweise lehnen sich die Fabrikanten an die guten Muster des Orients an, deren Umarbeitung und Umgestaltung sich aber in den meisten Fällen empfehlen dürfte. Mit dem direkten Kopiren fordert man nur den Vergleich heraus, der bei aller Trefflichkeit unserer Erzeugnisse doch stets zu Gunsten der Orientalen ausfallen wird. Auch die Maschinenteppiche zeigten teilweise recht gute Muster, und das Streben, auf diesem Gebiete Besseres zu leisten, trat deutlich zu Tage. Freilich wird hier noch viel gesündigt, weniger wohl durch die Schuld der Fabriken als des urteilslosen kaufenden Publikums.



Brillant-Halsschmuck von P. Deines Söhne, Hanau.

Auffallend schwach war die eigentliche Textilindustrie vertreten; es ist ja hinlänglich bekannt, daß aus gewissen Gründen die Weber nicht gern ausstellen. Einen wohlverdienten Erfolg feierte hier der Centralgewerbeverein für Rheinland und Westfalen in Düsseldorf, welcher die Leitung der rheinischen Textilausstellung übernommen hatte. Die Benutzung der reichen Sammlungen des Vereins zeigte sich hier ebenso deutlich, wie der Einfluß des Öster-

reichischen Museums in Wien auf die großen dortigen Fabrikanten. Diese modernen Gewebe in Sammet und Seide, Brokat und Plüsch können heute getrost den Vergleich mit den alten aufnehmen. Kurz möge noch hingewiesen werden auf die erfolgreichen Bestrebungen, auch das Tischzeug durch farbige Musterung zu beleben und die mannigfachen trefflichen in Anlehnung an alte Vorbilder hergestellten Spitzenmuster.

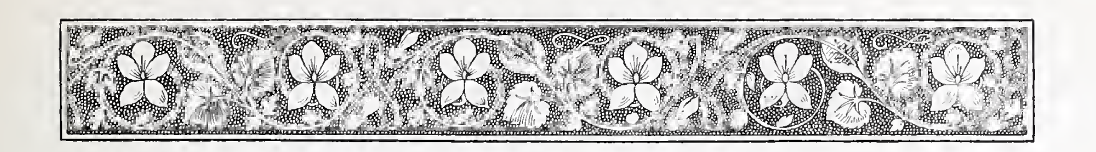
Nicht unerwähnt dürfen wir die Bestrebungen von Ziesch & Co. in Berlin lassen, welche die sog. Gobelinfabrikation einzuführen sich bestreben. Die ersten Proben nach sehr langwierigen, kostspieligen Versuchen sind ohne Frage vortrefflich ausgefallen; man möchte nur wünschen, daß das Interesse der Fabrikanten nicht erlahmt und es ihnen gelingt, eine Anzahl tüchtiger Kräfte heranzubilden. Richtig ist jedenfalls der eingeschlagene Weg: Füllungen, Möbelbezüge herzustellen und sich nicht an große Bilder zu wagen. Ob aber die Unternehmer ohne ernstliche Unterstützung vom Staat oder durch Aufträge in größerem Maßstabe ihre Rechnung finden werden, möchten wir fast bezweifeln.

Recht gut waren die Arbeiten in Leder vertreten. Kaum giebt hier es eine Technik der früheren Zeit, welche heute nicht wieder aufgenommen wäre. Fehlten auch Leipzig und Stuttgart mit ihrer hoch entwickelten Buchbinderei gänzlich, so waren doch bayerische Aussteller in Menge erschienen, und manche erfreuliche Leistung war zu sehen. Für die höchsten Leistungen der Buchbinderkunst: ganz einfache, aber nach allen Richtungen vollendete Einbände, worin Frankreich so Unvergleichliches leistet, fehlt scheinbar in Deutschland noch das rechte Verständnis und das Geld, dieselben zu bezahlen. Man bringt hier neuerdings den geschnittenen und bemalten Prachtbänden mehr Verständnis entgegen, und diese Arbeiten haben weiter zu dem großen Aufschwung des Lederschnittes und verwandter Arbeiten geführt. Ein weites Feld künstlerischer Thätigkeit hat sich hier eröffnet, dessen Anbau lebhaft betrieben wird. Neben dem alten Namen von Hulbe-Hamburg erschienen zum ersten Male H. Hirschwald (Magazin für Berliner Kunstgewerbe) in Berlin und A. Feucht in Stuttgart auf dem Plan beide konnten sich mit den alten Firmen getrost messen. Freilich war auch hier nicht zu verkennen, daß gelegentlich am Ziel vorbei oder darüber hinaus geschossen wird. Die völlige Bemalung der geschnittenen Lederarbeit in zum Teil recht unschönen Farben, so daß von Leder gar nichts mehr zu sehen ist, ihr wüster naturalistischer Schmuck sogar mit frei geschnittenen aufgelegten Blumen sind arge Mißgriffe, die wohl der Sucht nach Neuem und dem Streben der Konkurrenz die Spitze zu bieten, zuzuschreiben, aber nicht entschuldbar sind.

(Fortsetzung folgt.)

Georg Christoph
Schäfer,
Münden d. 10ten Juni.
1789.

Fig. 1. Inschrift auf der Rückseite der S. 73 Anmerkung erwähnten Schüssel.



Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei.

XI.

Einiges über Münden.

Von C. A. v. Drach.

Mit Abbildungen.

Im Katalog der zu Kassel im Sommer 1884 stattgehabten Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer aus Hessen befindet sich (auf S. 55) eine kurze Notiz des Verfassers dieser Mitteilung über die Marke der von Hansteinschen Fayencefabrik zu Münden und deren Gründung. Bald danach gab der Direktor des Gewerbemuseums zu Hamburg, Herr Justus Brinckmann, in diesen Blättern (Jhrg. I. S. 92 ff.) über die Fabrik und ihre Erzeugnisse eine ausführlichere Nachricht, deren geschichtliche Daten der Beckmannschen Technologie (6. Ausgabe von 1809) entnommen sind. Zur Ergänzung sollen im folgenden noch einige Notizen mitgeteilt werden, welche wir dem inzwischen verstorbenen letzten Besitzer der Fabrik, Herrn Wüstenfeld zu Hannöverisch-Münden, zu verdanken haben; im Anschluß daran wird ein Preisverzeichnis aus dem Jahr 1786 zum Abdruck kommen, welches eine Übersicht über die damals in Münden verfertigten Waren bietet.

Unter verschiedenen im Oktober 1883 zu Kassel vom Verfasser dieser Zeilen erworbenen Mündener Fayencen befand sich ein cylindrischer, ohngefähr 1½ Liter haltender Krug ohne Marke, der sofort durch das aufgemalte, sehr häufig auf den Mündener Krügen vorkommende springende Pferd als eben daher stammend zu konstatiren war. Er zeigte nirgends Spuren einstiger Benutzung, sondern war völlig intakt und wie eben aus dem Ofen genommen; der Verkäufer, welcher noch einige ebensolche besaß, gab an, die Stücke von dem damals noch lebenden letzten Besitzer der Mündener Fabrik, dem oben genannten Herrn Wüstenfeld, gekauft zu haben.

Auf eine an diesen Herrn gerichtete Anfrage über seine Kenntnisse von der Geschichte der Fabrik erfolgten mehrere Zuschriften, denen das nachstehende entnommen ist: „Die Fayencefabrik in Münden wurde 1753 vom Drost von Hanstein angelegt, dessen Stadtwohnung, obschon in eine Schule verwandelt, jetzt noch das Drostenhaus genannt wird. Die Marke war ⸦ ⸦ ⸦ und dem Hansteinschen Wappen entlehnt. Die Fabrik wurde später an den Kaufmann Hack verkauft, wann, ist nicht zu ermitteln.[1]) Nach längerem Betrieb durch denselben traten wirre Zustände ein, er machte Bankrott und verschwand schließlich ganz von hier. Die Kaufgelder waren nur teilweise bezahlt, und das Besitztum fiel an Hansteins Erben zurück, welche dasselbe, sehr verfallen in den zwanziger Jahren auf hiesigem Amtsgericht meistbietend verkaufen ließen. Die Fayencefabrik endete vor etwa 40 Jahren, sie beschäftigte durchschnittlich 40 Arbeiter. Die benötigte Thonerde wurde in der Nähe gegraben und ergab gebrannt einen gelben Scherben, der mit einer weißdeckenden Zinnglasur versehen und nach Erfordernis auf die Glasur bemalt wurde. Das Fabrikat bestand in Tassen, Tellern, Schüsseln, Fliesen und sonstigen zum Hausgebrauch erforderlichen Gefäßen. Bierkrüge fanden starken Absatz; solche mit dänischen Devisen wurden regelmäßig nach Dänemark bestellt. Die weißen blaubemalten Schüsseln waren im Bauernhaus des Nordens, an der Wand aufgestellt, ein beliebter Schmuck. Der Norden überhaupt war das Hauptabsatzgebiet."

Der Schluß vorstehender Mitteilung macht es erklärlich, wie man auf den Gedanken kommen konnte, die mit der aus drei Halbmonden gebildeten Marke bezeichneten Fayencen einer schwedischen Fabrik zuzuschreiben; ander-

---

1) Mit Rücksicht auf die Beckmannschen Angaben müßte dies wohl im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts geschehen sein.

seits geht daraus hervor, daß auch die von Brinckmann vermißte Dekoration mit Blau zu Zeiten geübt worden ist.[1]) Außer Standgefäßen für Apotheken mit blauaufgemalter Kartusche befinden sich in der Sammlung des Verfassers mehrere nur mit Blaumalerei verzierte Stücke, welche durch eigenartige Gestaltung und originelle Dessins bemerkenswert sind.

1) Das seltenere Vorkommen solcher Stücke hat seinen Grund darin, daß das bunte Geschirr dem bäuerlichen Geschmack zusagte und daher besseren Absatz fand. Als im Jahr 1776, um die Kasseler Fayencewaren in den hessischen Landen möglichst gegen die Konkurrenz der Mündener Fabrikate zu schützen, auf letztere ein Eingangszoll gelegt wurde, war ein Steuerbeamter, Reservatkommissarius Motz zu Witzenhausen, etwas scharf gegen die mit Mündischen Waren auf den Märkten und sonst umherziehenden Händler vorgegangen. Der damalige Besitzer der Mündener Fabrik, Oberamtmann und Landdrost von Hanstein beklagte sich bei der hessischen Regierung, daß der genannte Beamte die Einfuhr ausländischer Ware mit Konfiskation bedroht habe. In der Verteidigung des letzteren (v. 18. Sept. 1776) wegen seines schroffen Vorgehens findet sich folgende Stelle: „Indessen kann und darf ich doch die sprache nicht ändern, wenn ich anders die gnädigste intention mit der fabrique in der hiesigen Gegend erreichen soll.

Denn der Bauer siehet, bloß aufs bunte und wohlfeile, und in beydem betracht müssen wir der Mündischen fabrique nachstehen, folglich werde ich das hiesige fayence in dieser Gegend nimmermehr ausbringen, wenn ich ganz offenbahr mit dem mündener al pari gehen und mich nicht wenigstens böser stellen soll, als ich jemahls seyn werde.

Ich bitte daher unterthänigst, der fabrique nur die ordre zu geben, daß sie den hiesigen depositorium nur mit frey bunter (d. h. mit der Hand bemalter nicht durch aufgedruckte Darstellungen verzierter) und wohlseiler wahre versehe, denn jetzo sind die Kirmessen, wo es gilt. Der Herr Droste wird sich hernach so leichte nicht über würckliche confiscationes beschwehren können.

Coffe dassen können unsere Bauern nicht brauchen, mithin müssen es näpfe und andere wahren seyn."

Bei dem fast hundert Jahre hindurch stattgehabten flotten Betriebe der Fabrik und der dadurch bedingten Mannigfaltigkeit der Erzeugnisse, von denen hier beispielsweise auch größere und kleinere Figuren, sowie Gebrauchsgegenstände in Form von solchen erwähnt seien[1]), wäre es in hohem Grade lehrreich und interessant, an einer möglichst vollständigen Kollektion die verschiedenen Perioden studiren zu können und daher wünschenswert, daß von seiten einer größeren öffentlichen Sammlung



Fig. 2. Wappen des Carl Friedrich von Hanstein, geb. 1700, †1775, hannöverscher Landdrost in Münden, der Gründer der Fabrik, sein Sohn Johann Carl Friedrich Sittig v. H., geb. 1728, †1796, hannövr. Oberhauptmann in Münden ux 1750. Lucie Wilhelmine von Linsingen, geb. 1730, †1796.

in dieser Richtung etwas geschähe. Leider ist eine günstige Gelegenheit zur Bildung und zum Erwerb einer solchen Sammlung entschwunden, wie die nachstehende Mitteilung des Herrn W. beweist; er schrieb: „Ein Antiquar, vermutlich aus Verden, hat vor längerer Zeit die künstlerischen Bildungen an Terrinen, Vasen und sonstigen Schmuckgefäßen bis zu 10 Thlr. per Stück käuflich erstanden und angeblich nach Holland verwertet." Dieselbe bezog sich vermutlich auf die veräußerten Restbestände des Lagers der Fabrik. In Privatbesitz scheint indessen eine derartige Sammlung zu existiren,

1) Man findet u. a. Figuren, welche die Jahreszeiten darstellen und ohngefähr 30 cm hoch sind, Krüge in Form eines auf einem Fasse sitzenden Bauern; auf der eingangs erwähnten Ausstellung zu Kassel war auch eine Punschbowle in Gestalt eines liegenden Löwen von der Größe eines mittelmäßigen Hundes.

denn Herr W. schrieb weiter: „Der Graf Wrisberg auf Wrisbergholtzen besitzt wahrscheinlich noch eine Sammlung ähnlicher Stücke.“ Wenn diese letztere etwa der von Hanstein'schen Familie ihre Entstehung verdankt, so dürften wohl auch noch einige Stücke von dem bei Jaquemart zuerst erwähnten Prachtservice mit dem Hansteinschen Wappen darin zu finden sein.[1]) Ein durch besonders feine Malerei ausgezeichnetes Stück, welches die von Brinckmann erwähnten Netzvasen imitirt, befindet sich in Privatbesitz zu Hannover und zeigt als Marke auf dem Boden in Grün ein *M*; drei Ovale mit Rokokorahmen enthalten Landschaften mit Liebespaaren, deren Kostüme dem Ende des 18. Jahrhunderts entsprechen. Demnach wurde, während die Fabrik im Hansteinschen Besitz war, mitunter auch ein *M* als Marke benutzt.

In den im Kgl. Staatsarchiv zu Marburg befindliche Akten, welche sich auf den Schutz der Kasseler Fayencefabrik durch auf die ausländischen Waren im Jahr 1776 gelegte Eingangszölle und dadurch veranlaßte Beschwerden beziehen, befindet sich auch eine Preisliste der Mündener Fabrik aus dem Jahr 1786, die wir zum Abdruck bringen mit Weglassung des bei jedem Stück angegebenen Eingangszolls von 10 pCt. des Wertes. Sie ist nach dem von der Fabrik ausgegebenen Original in hessische Währung umgerechnet und lautet:

Stück	Nach dem Mündischen von Hansteinischen Fayence Tarriff wird daselbst bezahlt vor.	In Hessen-Courrant[2])		
		Thlr	Alb.	Hlr.
	Butterdose als Weintraube, Artischotte oder Milone 2c.	—	21	4
1	do. Ende oder Feldhuhn . . .	—	10	8
1	do. Geformte	—	5	4
1	do. Gedrehte oder Runte . . .	—	2	8
1	do. Auf einem Teller	—	7	1⅓
1	ordinairer Teller.	—	5	4
1	Großer Blumenkrug mit 2 Henckell	—	8	—
1	Kleiner do.	—	5	4
1	Ganz Kleiner do.	—	4	—
1	Oval Barbier Becken	—	5	4
1	Runtes do.	—	4	—
1	Passgeige oder Pide[1]) . . .	1	—	—
1	Große Caffeé Kanne	—	16	—
1	Kleine do.	—	10	8
1	Confectschale oder Blatt . . .	—	2	8
1	Eyerschale	—	1	9⅓
1	Eyßkessel oder Topf	—	16	—
100	Fließen	5	—	—
1	Einzeln Stück do.	—	2	—
1	Farbenuschell oder Tuschnäpfgen	—	—	10⅔
1	Großer Garten Pott	—	10	8
1	Mittler do.	—	8	9
1	Kleiner do.	—	5	4
1	Hand Leichter	—	5	4
1	Henckell Topf	—	7	1⅓
1	Kleiner do.	—	5	4
1	Krug	—	4	—
1	do. kleiner	—	3	4
1	do. noch kleiner	—	2	8
1	do. ganz kleiner	—	2	—
1	Großer Kalteschal Napf . . .	—	8	—
1	Mittler do.	—	5	4
2	Kleiner do.	—	4	—
1	1 Paar Lavors	1	—	—
1	Milch Zober . . . Oval . .	2	—	—
	Runt . .	1	—	—
1	Milch Kanne	—	5	4
1	Nacht Pott . . . Oval . .	—	7	1⅓
	Runt . .	—	5	4
1	Obst Korb . . . Groß . .	1	—	—
	Klein . .	—	24	—
1	Pott in Nachtstuhl	1	—	—
1	Ohr Napf. . . . Groß . .	—	2	8
	Mittel . .	—	1	9⅓
	Klein . .	—	1	4
1	Potage-Napf	—	24	10⅔
1	Punsch Napf . . . Groß . .	2	—	—
	Klein . .	1	21	4
1	Terrine . . . . Groß . .	2	10	8
	Mittel . .	1	21	4
	Klein . .	1	10	8
1	Geformter oder façonirter Teller	—	4	—
1	Großer gedrehter do. . .	—	2	8
1	Kleiner do.	—	1	4
1	Theepott	—	5	4
1	Theebreth	1	—	—
1	Tischblatt	5	—	—
12	6 Paar Tassen mit Henckell . .	—	10	8
12	6 Paar do. ohne Henckell . .	—	8	—
1	Runter Wasch Napf.	—	10	8
1	Spey Kasten. . . Groß . .	—	16	—
	Klein . .	—	10	8
1	Spey Pott mit 1 Henkell. . .	—	7	1⅓

1) Auf einer in den Sammlungen des Berliner Kunstgewerbemuseums befindlichen kleinen fast quadratischen Schüssel, 21 : 21 cm) findet sich in Mangan gemalt das Wappen (Fig. 2) vor. Die Rückseite zeigt die Marke der drei Monde und den Namen des Malers: Fig. 1. (S. 70.)

2) Der Reichsthaler war = 32 hessische Albus, von denen jeder 12 Heller galt.

1) Dieses Wort ist eine Verunstaltung von dem französischen bidet, welches eigentlich „Klepper oder kleines Pferd“ bedeutet, dann aber auch „ein besonderes Waschwännchen für Damen“ bezeichnet.

Daß alles, was in dieser Preisliste aufgeführt steht, eigentliche Fayence und überdies blau oder bunt dekorirte gewesen sei, ist nicht anzunehmen; Beckmann giebt an, man habe sich 1793 zu Münden auch auf die Fabrikation von sog. englischem Steingut in größerem Maßstabe eingerichtet, und ist es daher sehr wahrscheinlich, daß dieses gelblich-weiße Geschirr, welches in Kassel bereits seit 1776 in der „Gelben Steinfayence fabrique" hergestellt wurde, auch in Münden schon vor dem angegebenen Zeitpunkt angefertigt worden ist.

Die Mündische Steingutfabrikation sollte im Anfang dieses Jahrhunderts noch eine weitere Konkurrenz im Hessischen erhalten; ein gewisser Peter David Bilcke, früher Werkmeister in der von Hansteinschen Fabrik, suchte im Jahr 1803 bei der Regierung zu Kassel nach wegen Aufnahme in die hochfürstl. hessischen Lande behufs Etablirung einer Steingutfabrik in Blickershausen, einem ohnweit von Münden dicht an der hannöverschen Grenze im hessischen Amt Witzenhausen gelegenen Dorfe. Nachdem derselbe eidlich die Zusicherung gegeben hatte, nicht etwa nur Mündener Waren über die Grenze schmuggeln, sondern selbst das Steingut fabriziren und eine eigene Fabrikmarke führen zu wollen, wurde ihm die Niederlassung daselbst gestattet und vom Landgrafen ein Privilegium erteilt. Indessen erscheint es zweifelhaft, ob die Fabrik bei den geringen Mitteln, über welche Bilcke verfügte, (ein von ihm erbetener Vorschuß auf sein schon stark mit Hypotheken belastetes Besitztum war von seiten der hessischen Regierung verweigert worden) überhaupt zu stande kommen und einen längeren Bestand haben konnte.

Ein Wort zur Stilfrage.

Von Georg Bötticher.

Wer den Mangel an einem originalen Stil im Kunstgewerbe unserer Zeit beklagt, dessen Gedanken werden immer und immer wieder an der Beantwortung der Frage sich abmühen: Wie könnten wir zu einem solchen gelangen?

Die mannigfachsten Vorschläge sind in dieser Hinsicht gethan und befolgt worden und haben — auch wenn wir von dem hochkomischen Preisausschreiben weiland König Ludwigs absehen — zu keinem nennenswertem Erfolge geführt. Selbst das scheinbar untrüglichste Rezept, einen originalen Charakter in der Komposition zu erzielen, das nämlich: die Gestaltung irgend welches Gebrauchsgegenstandes, eines Stuhles z. B. ohne alle Anlehnung an Vorbilder, rein auf Grund eingehenden Studiums der Funktionen eines solchen Möbels vorzunehmen und dann erst, unter Wahrung der praktischen Anwendbarkeit, demselben eine wohlthuende Form zu geben — selbst dieses dem denkenden Menschen in der That nächstliegende Mittel hat wohl originelle aber nicht originale, d. h. stilistisch wahrhaft neue Schöpfungen zu Tage gefördert.

Da gegen das System dieser Kompositionsweise an und für sich nichts einzuwenden ist, entsteht die Frage: Woher trotzdem der Mißerfolg?

Die Antwort lautet einfach: Wir sind nun einmal mit Kenntnissen von den verschiedensten Stilarten so gänzlich überfüllt, so vollständig in der Formensprache aller möglichen Epochen bewandert und befangen, daß uns originale, naive Einfälle gar nicht mehr kommen können, daß unsere Kompositionen, aller Vornahme und Absicht zum Trotz, unwillkürlich, in dieser oder jener Stilweise sich gestalten müssen, daß sie, selbst wenn wir uns zwingen wollen, original zu sein, zuletzt doch darauf hinauslaufen, den Charakter irgend welcher Stilepoche nachzuahmen, wenn sie nicht gar — was am häufigsten, ja wohl meistens der Fall ist — Sammelsurien von Formen aller möglichen Stile, von mehr oder minderem Geschmacke sind.

Entsteht die weitere Frage: Wie wäre diesem alles Originale erstickenden Reichtum an Stilkenntnissen, diesem Ansturm von Formen vergangener Epochen auf die künstlerische Phantasie des Modernen zu wehren?

Und hier ist die Antwort nicht so leicht wie bei der vorhergehenden Frage zu formuliren.

Gewonnener Bildung sich plötzlich zu ent-

ledigen, dürfte ein unerreichbares Kunststück sein, ganz abgesehen davon, daß es ein thörichtes Unternehmen bliebe, Errungenschaften aufzugeben, die unsere Erkenntnis von den Dingen gefördert haben.

Und darum kann es sich in dieser Frage nicht um die handeln, deren Bildung bereits eine abgeschlossene ist, nicht um das gegenwärtig schaffende Geschlecht; von ihm ist keine Umkehr zu erhoffen und zu verlangen. Die Jugend ist es, die heranwachsende, erst zu bildende und nach jeder Richtung bildungsfähige, die einzig und allein hierbei in Betracht kommt. Und bezüglich dieser giebt allerdings die Frage viel zu denken und regt zu eingehender Erörterung an.

Man hat oft, gewiß mit Recht, Verwunderung darüber geäußert, daß in der Gestaltung und ganz besonders der Verzierung unserer kunstgewerblichen Erzeugnisse die tausend und abertausend Formen unserer heimischen Flora so gut wie gar nicht in Anwendung kommen oder höchstens in konventioneller, seit alten Zeiten bereits geläufiger Auffassung. Gerade bei den besseren Erzeugnissen, den sogenannten „stilvollen" Gebrauchsgegenständen ist dieser Mangel ihrer künstlerischen Erzeuger an eigenem Studium der Pflanzen, dieser ewigen Vorbilder für den Ornamentisten, höchst auffallend. Wie anders verfährt dagegen der Japaner in der Anwendung der Flora und Fauna seines Landes! Es giebt kein noch so unbedeutendes Pflänzchen und Tierchen, das er nicht zu verwerten und durch Zusammenstellung mit anderen in einen für das Auge und künstlerische Gefühl wohlthuenden Gegensatz zu bringen wüßte! Wie liebevoll eingehend hat er die heimischen Gewächse, Schmetterlinge u. a. in allen ihren Erscheinungen studirt! Die deutsche Flora aber blüht für unsere Ornamentisten ganz vergeblich, und die Versuche, die hin und wieder aufgetaucht sind, neue Motive aus ihr dem Formenschatze unserer Verzierungsweise einzuverleiben, haben klägliches Fiasko gemacht und sind längst wieder von der Bildfläche verschwunden. Denn alle diese Experimente liefen entweder darauf hinaus, in jämmerlicher Äußerlichkeit das alte Verzierungssystem beizubehalten und nur hier und da an Stelle einer Palmette irgend ein fächerartiges Blättchen, für einen Granatapfel einen Distelkopf zu setzen, oder sie stellten die früheren Stilgesetze in gesucht-origineller Weise auf den Kopf und lieferten geschmacklose Wunderlichkeiten, oder aber sie versuchten Blumenstudien nach der Natur mit allen unkünstlerischen Zufälligkeiten und ohne jede Berücksichtigung des zu verzierenden Gegenstandes, also den alten Naturalismus, als Neuheit einzuschmuggeln.

Die Autoren dieser unglücklichen Versuche ermangelten keineswegs immer des Talentes. Verschiedene von ihnen waren treffliche Blumenmaler und gleichzeitig geistvolle Ornamentisten, sobald sie die Gegenstände in der Art dieses oder jenes Stils zu behandeln hatten. Sowie sie aber im Stil neu sein, Pflanzenformen, die noch nicht verwendet, in denselben einführen wollten, gerieten sie in einen der drei erwähnten Fehler und brachten nichts Erfreuliches zu stande. Es stak ihnen eben die angelernte Anschauung: die Naturformen als eins und die Verzierungsformen als ein anderes, jenem gegenüberstehendes, anzusehen, so im Blut, daß es ihnen mit dem besten Willen unmöglich war, die beiden Elemente zu verquicken und damit etwas wirklich Stilistisches zu schaffen.

Dies aber bringt uns auf den Kernpunkt der Frage. Es scheint uns nämlich der große Grundfehler unserer Kunstgewerbeschulen zu sein, daß schon der Schüler, ehe er überhaupt noch die Naturformen kennt und, vor allem, ehe ihm das Wesen der Form in ihrem Verhältnis zur verzierenden Kunst klar geworden ist, die Formen der alten Stilarten d. h. die doch aus der Natur entlehnten Ornamentformen als ein Gegensätzliches zu den Naturformen auffassen lernt und daß infolgedessen, wenn er später zu eignem Erfinden gelangt, seine Phantasie im Bann der überlieferten Verzierungsformen steht und er, wenn es nun darauf ankommt, eigenartig und neu zu sein, trotz aller Naturstudien, sich nicht zu helfen weiß.

Schon längst haben die Maler und Bildhauer das alte schädliche, zu konventionellen Schaffen führende Prinzip über den Haufen geworfen: erst alte Vorbilder und dann die Natur zu studiren. Heut weiß jeder, daß er das eigne, naive, originale Sehen schädigt, wenn er zuerst Formeln und Gesetze auswendig lernt, die früher wohl gegolten, ihrer Natur nach aber ewig wechseln müssen. Ein jeder weiß, daß, wenn er erst in rechtem Studium der Natur sein Auge geübt und Formen- und Farbenkenntnis erworben, ihm dann einesteils

weit mehr die Schönheiten der Antike bewußt werden müssen und daß er anderenteils nur so seine Individualität, wenn er sonst eine hat, zu behaupten vermögen wird.

Diese Erkenntnis ist der verzierenden Kunst seltsamer Weise noch nicht gekommen. Noch immer wird den Schülern gleichzeitig mit dem Naturzeichnen oder auch wohl gar vor diesem und leider in gar keiner Beziehung zu demselben der überlieferte Formenschatz aller Stilarten in den Kopf getrichtert, bis dann beim Abgange von der Schule, vor lauter Bildung jede originale Äußerung glücklich in ihnen erstickt ist und sie befähigt sind, in jedem erdenklichen Stile zu entwerfen, nur nicht in dem, der ihnen am nächsten läge, in einem eigenen.

Das aber wird stets das einzig-wahre System des verzierenden Künstlers bleiben, wie es das einzig-wahre der Künstler früherer Epochen von ungetrübtem Stilgefühl war: die Naturformen gleich auf ihre Verwendbarkeit als Verzierungsmotive zu betrachten und nicht im Gegensatz zu den Ornamentformen zu sehen. Soll die Jugend, die sich der Ausübung verzierender Kunst widmet, für diese einzig-richtige Auffassung wieder gewonnen, der Stil, den Anforderungen unserer Zeit entsprechend, wirklich gründlich umgemodelt und ein im besten Sinne moderner werden, so müssen die Kunstgewerbeschulen das Hauptgewicht auf eine gründliche Belehrung und Aufklärung der Schüler über die Form in ihrem Verhältnis zu der verzierenden Kunst und auf ein unausgesetzt zu betreibendes Studium der Naturformen mit Berücksichtigung ihrer direkten Verwendung zu Verzierungszwecken legen und dann erst, wenn der Schüler ganz in diesem Wichtigsten gefestigt ist, ihn mit den besten Motiven vergangener Stilarten bekannt machen.

Dem Zug der Zeit, dränge er nun nach Renaissance oder Rokoko hin, ja selbst der Mode innerhalb dieser Formensphären, widersetzt sich der einzelne stets erfolglos. Aber ein ganzes, heraufwachsendes Geschlecht wird Mittel und Wege finden, seine Ansichten nach und nach geltend zu machen, sofern es nur in den Stand gesetzt ist, eigne Ansichten zu haben und diese Ansichten eine wirkliche Weiterentwicklung des Formenlebens bedeuten.

Bücherschau.

V.

M. **Paléologue**, l'Art chinois. Paris, Quantin. Mit 150 Illustrationen.

A. P. Die Beschäftigung mit der Kunst der Japaner und die Freude an ihren Erzeugnissen hat das Interesse und die Teilnahme an der chinesischen Kunst immer mehr und mehr zurücktreten lassen. Allerdings fehlt auf diesem Gebiet ein Führer, der dort unerläßlich ist, wo die in Europa zumeist verbreiteten Kunstwerke der späteren Epochen eine nicht leicht verständliche Sprache reden. Ein solcher Führer soll und will der vorliegende Band der Quantinschen „Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts“ sein, der im gewohnten Gewand vorliegt. Der Verfasser, lange Zeit als Sekretär der französischen Gesandtschaft zu Peking zugeteilt, hat den Aufenthalt im Reich der Mitte zu eingehenden Studien benutzt; auch gewährten ihm die Sammlungen und Bibliotheken zu Paris und London — auch die Benutzung der Berliner Sammlungen, die u. a. die wertvollen Kollektionen des kaiserlichen Gesandten von Brandt enthalten, würde für das Buch von Nutzen gewesen sein — reiche Ausbeute. So ist es denn nicht zu verwundern, daß das Buch im einzelnen eine Fülle von neuen, interessanten und wichtigen Mitteilungen enthält, im ganzen einen vollständigen Überblick über die einzelnen Zweige der chinesischen Künste in ihrer historischen Entwicklung enthält.

Der chinesischen Kunst ist es ergangen und ergeht ihr noch wie früher der ägyptischen: man hat ihre Leistungen als den künstlerischen Ausdruck eines im Kastengeist erstarrten Volkes angesehen, durch äußere Fesseln geknebelt, erstarrt und ohne Vermögen, eine höhere Stufe der Entwicklung zu erklimmen. Die Funde der neuesten Zeit in Ägypten haben gezeigt, daß die Kunst des Landes ganz anders zu beurteilen ist, daß sie eine außerordentliche Entwicklung aufzuweisen hat, welche wir heute sehr

wohl verfolgen können. Genau dasselbe gilt von der Kunst der Chinesen. Seit sich das Reich den Europäern, wenn auch langsam, mehr und mehr erschließt, sind die Werke früherer Epochen, auch der Architektur und Skulptur bekannt geworden, und zeigen, daß die Künste in China eine ganz bedeutende Entwickelung, die bei einzelnen Zweigen deutlich zu verfolgen ist, hinter sich haben. Nicht bloß Anfänge, Erblühen, Verfall, Wiederaufblühen und erneuter Verfall



Fig. 1. Bronzevase mit arabischer Inschrift. China, 15. Jahrhundert.



Fig. 2. Bronzevase. China, 15. Jahrh.

Aus: Paléologue, l'art chinois.

sind zu beobachten, sondern es tritt uns — und der Verfasser legt ein Hauptgewicht auf diese Hinweise — greifbar der Einfluß fremder Kulturen und ornamentaler Formen auf die chinesische Kunst vor Augen. Assyrien, Ägypten, Indien, das römische Reich, die Araber, Perser und Europäer haben zu verschiedenen Zeiten und auf verschiedene Zweige der chinesischen Kunst einen bemerkbaren Einfluß geübt. Der Verfasser weist darauf an den betreffenden Stellen ausführlich hin und belegt diese Hinweise durch Dokumente und Denkmäler.

Wir erhalten ferner mannigfache Aufklärung über die in Kultur und Tradition bedingten Formen gewisser Geräte z. B. der Bronzen, denen ein langes Kapitel gewidmet ist, und die Verwendung bestimmter Materialien — z. B. der hochgeschätzten, schwierig zu bearbeitenden Jade — für bestimmte Geräte. Die Arbeiten aus Jade und anderen harten Steinen werden dann die Vorbilder für die Arbeiten aus Glas, indem letzteres lediglich als Ersatz für Halbedelsteine benutzt, in Farbe und Bearbeitung mit ersteren in Konkurrenz gesetzt wurde (vgl. Fig. 3 und das Glasgefäß im Kunstgewerbeblatt I S. 41). Das Kapitel Keramik fußt durchaus auf der Arbeit von du Sartel, dem heute einzig brauchbaren Buche über chinesische Kunsttöpferei. Daran reihen sich die Emaillen, wo die Hypothese, daß der Zellen- und Grubenschmelz durch die Araber nach China gekommen sei mindestens die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat als die Vermutung, daß diese Künste in merovingischer Zeit durch Byzantiner auf dem Überlandweg eingeführt wären. Daß die Technik der Emailmalerei erst im

18. Jahrhundert durch christliche Missionare eingeführt wurde, ist allgemein bekannt.

Kurze Kapitel sind der Kleinplastik und den Holz- und Elfenbein- sowie den Lackarbeiten gewidmet. Über Architektur, Skulptur und Malerei verbreitet sich der Verfasser ziemlich ausführlich; in beiden sind neben vielen uns neuen Nachrichten auch manche neue Gesichtspunkte enthalten, die ernste Beachtung und Prüfung verdienen. Bei der Malerei ist die Mangelhaftigkeit des Illustrationsbestandes zu beklagen; man würde dazu einen Atlas wünschen, wie



Fig. 3. Vase in Gestalt einer Magnoliablüte, aus Amethyst geschnitten. China, 18. Jahrh. Aus: Paléologue, l'art chinois.

Anderson für die japanische Malerei gegeben hat.

Jedenfalls ist es einer der besten Bände der Quantinschen Bibliothek, dem wir recht bald einen Übersetzer wünschten.

VI.

Farbige Bleiverglasungen für Profan- und Kirchenbauten. Reichhaltige, praktisch gut verwendbare Vorlagen für Architekten und praktische Glaser. Herausgegeben von Hermann Kreuzer, Architekt in Frankfurt am Main. Erste Sammlung. Verglasungen für Profanbauten. 10 Tafeln. Weimar, Voigt.

L. Bei dem fühlbaren Mangel an Vorlagewerken für farbige Verglasung wird man ein solches gern willkommen heißen, auch wenn es nicht überall die strengste Kritik aushalten sollte. Ein wirklich fähiger Glaser, der Empfindung für die Stilgesetze seines Materials hat, wird im stande sein, den zahlreichen hier dargebotenen Motiven vieles Gute zu entnehmen; ein urteilsloser, der wirklich ganze Fensterflügel mit den kleinen Kantenmotiven wie auf Tafel 2, 3 und 7 dargestellt ist, ausfüllen wollte, würde schon von seinem Besteller rektifizirt werden. Andere Bedenklichkeiten, wie z. B. die Ausfüllung des Grundes auf Tafel 10 oder die Anwendung von Glasstreifen, die weniger als 1 cm Breite haben auf Tafel 8 würden in der Praxis schon durch die Schwierigkeit der Ausführung von selbst wegfallen. Doch sind dies einzelne Ausstellungen, durch welche die Anerkennung nicht geschmälert werden soll, daß sich der Herausgeber mit seiner Aufgabe praktisch vertraut gemacht hat. Nur darüber möchten wir mit ihm rechten, daß er seine Motive für die Ausführung in gewöhnlichem klarbunten Glase bestimmt hat und „nur bei etwaigen besonderen Wünschen des Auftraggebers es allerdings gestattet", Kathedralglas zu verwenden. Erstens ist die übrigens recht anerkennenswerte Darstellung der Fenster in Farbendruck durchweg im Charakter des Kathedralglases gehalten; dann aber wäre es sehr zu bedauern, wenn die auch in Privatgebäuden ganz allgemein gewordene Ausführung farbiger Fenster in diesem schönen Material durch derartige Vorschriften einen Rückgang erführe. Für die in Aussicht gestellten weiteren Vorbilderhefte für Kirchenverglasung würden wir immerhin eine strenge Korrektur der Entwürfe durch einen erfahrenen Glasmaler vor der Drucklegung dringend empfehlen.



Aus den „Embarquements“ von Stefano della Bella.

1. Stefano della Bella.

Unsere Abbildung macht den Leser mit einem Künstler bekannt, welcher als Zeichner und Radirer ornamentaler Entwürfe an Zierlichkeit, Formenreichtum und Originalität der Erfindung im 17. Jahrhundert kaum seinesgleichen gehabt hat.

Stefano della Bella wurde 1610 in Florenz geboren. Durch Callot, der bis 1621 in Florenz thätig war, angeregt, widmete er sich fast ausschließlich der Radirung. In dieser Kunst entwickelte er sich nach mehrjährigen Studien in Rom so frei und selbständig, daß er namentlich durch die Leichtigkeit und Mannigsaltigkeit seiner Nadel den älteren Meister bald übertraf. Nach Florenz zurückgekehrt, fand er aber weder hier noch überhaupt in Italien, das in künstlerischem Verfalle dahinsiechte, seiner würdige Aufgaben; dies veranlaßte ihn, nach Frankreich zu gehen, und hier, durch Richelieu gefördert, erhielt er zahlreiche Aufträge, die ihn zu Ruhm und Ehren kommen ließen. Die Wirren der Fronde trieben ihn nach zehnjährigem Aufenthalt aus dem Lande, und nach einem Besuche in den Niederlanden kehrte er 1650 nach Florenz zurück.

Der im Auslande berühmt gewordene Meister fand jetzt auch in seiner Heimat Anerkennung und Förderung und schuf hier mit unermüdlicher Thätigkeit bis zu seinem Tode eine große Zahl freilich nicht durchweg gelungener Blätter. Denn auch auf sein Talent wirkte der den Künsten abholde Geist der Zeit lähmend und eine gewisse krankhafte Schwermut spricht aus seinen letzten Arbeiten; seine einst so kühne und sichere Nadel wird schwer und stockend. Er starb 1664.

Bella's Werke bestehen in Landschaften, historischen Blättern, Heiligenbildern, Seestücken und Ornamenten. Von den letzteren, im ganzen etwa 100 Stück, besitzt die Ornamentstichsammlung des Leipziger Kunstgewerbemuseums 70 Blätter mit Darstellungen von Friesen, Vasen, Kartuschen, Tieren und Theaterdekorationen, die der ungemein feinen Strichelung wegen für die phototypische Reproduktion nicht besonders geeignet sind, weshalb auch unser Blatt nur annähernd einen Begriff von dem Reize des Originals giebt.

v. Ubisch.

Kleine Mitteilungen.

Museen und Vereine.

Rd. Berlin. Der Verein für deutsches Kunstgewerbe hielt am 9. Januar seine Generalversammlung ab. Dem Bericht darüber entnehmen wir folgende Notizen. Der Zuwachs an neuen Mitgliedern belief sich im Laufe des verflossenen Vereinsjahres auf 15; durch Austritt, Verzug oder Tod hat dagegen ein Abgang von 27 Mitgliedern stattgefunden, so daß die gegenwärtige Gesamtzahl 470 beträgt. Vereinsversammlungen fanden 15 statt, nämlich eine Generalversammlung, 6 Hauptversammlungen, 8 zwanglose Sitzungen, 2 außerordentliche Versammlungen. Auf vielseitig geäußerten Wunsch wurde der in den Vereinssatzungen vorgesehene Unterschied zwischen Hauptversammlungen und zwang=

losen Sitzungen insofern stärker betont, als größere Vorträge meist nur in den ersteren gehalten wurden, während die zwanglosen Abende mehr zur Ausstellung von Vorlagen und zur Pflege der Geselligkeit dienten. Eine weitere Abweichung von der früheren Art der Sitzungen ist insofern eingeführt, als nach einer Übereinkunft mit dem königl. Kunstgewerbemuseum dem Verein gestattet worden ist, einige seiner Hauptversammlungen in dem Hörsaal des Museums abzuhalten. Der Vorstand erhofft von dieser Einrichtung eine weitere Belebung der Vereinsthätigkeit, da es auf diese Weise möglich sein wird, den Mitgliedern Stücke der Sammlung unter sachgemäßer Erläuterung vorzuführen. Außer den 8 Vorträgen wurden aus den Kreisen der Mitglieder 25 größere und kleinere Vorlegungen gemacht und zum Teil ausführlich besprochen. An dem im Sommer zu München abgehaltenen Delegirtentage des Verbandes beteiligte sich der Verein durch Entsendung zweier Abgeordneten, auch auf dem daran anschließenden Kunstgewerbetage war der Verein durch eine Anzahl seiner Mitglieder vertreten. Ebenso beteiligten sich Vereinsmitglieder zahlreich und mit Erfolg an der Münchener Ausstellung. Einem seiner in den Statuten ausdrücklich erwähnten Zwecke, der Ausschreibung von Wettbewerbungen, ist der Verein im letzten Jahre näher getreten. Bestimmungen über die Ausschreibung solcher Konkurrenzen sind vom Vorstande in einer Reihe von Sitzungen sorgfältig erwogen und ausgearbeitet, und der Verein hat denselben seine Genehmigung erteilt. Die Beteiligung an der augenblicklich schwebenden Wettbewerbung um Entwürfe zu elektrischen Beleuchtungskörpern scheint eine recht rege zu werden. Die Vereinszeitschrift erschien in 14 Nummern, denen in diesem Jahre eine größere Anzahl von Kunstbeilagen, nämlich 28 Tafeln, beigelegt werden konnten. Den Bericht über die Kassenverhältnisse verlas der Schriftführer. Danach betrug der Reservefonds am 1. Januar 1889 847,50 Mark, der Barbestand 125,11 Mark, bei der Deutschen Bank niedergelegt einschließlich des Reservefonds 5000 Mark, die Gesamteinnahmen betrugen 6076,70 Mark. die Gesamtausgaben 7016,78 Mark. Das Ergebnis der Wahl des Vorstandes war die Wiederwahl der bisherigen Vorstandsmitglieder; an Stelle des auf seinen Wunsch ausscheidenden langjährigen Schatzmeisters Zacharias wurde Herr Fabrikant L. P. Mitterdorfer gewählt.

Bremen. Zu dem Bericht der Jahresversammlung des Deutschen Vereins für Knabenhandarbeit in München und dem Bericht über die letztjährigen Sommerkurse der Leipziger Lehrerbildungsanstalt des Vereins, welche ihr Leiter Dr. W. Götze herausgiebt, erscheint nun gleichzeitig auch der Lehrplan dieser Anstalt im anhebenden Jahre. Er fügt noch den zwei Kursen im Juli und August einen dritten Kurs hinzu, vom 25. April bis zum 23. Mai, hauptsächlich für Lehrer an den Anstalten bestimmt, welchen der preußische Minister Herrfurth die Handarbeit als unerläßlich bezeichnet hat — den Anstalten für Taubstumme, Blinde, Verwahrloste u. s. w. In diesen Unterrichtskursen sollen die Teilnehmer nach ihrer Wahl in Papparbeit, Tischlerei (Hobelbankarbeit), Holzschnitzerei und leichter Metallarbeit unterwiesen werden. Es steht ihnen frei, entweder ein einziges Unterrichtsfach oder ein Haupt- und Nebenfach zu wählen. Die Unterrichtsabteilungen stehen unter der seit Jahren erprobten Leitung von Meistern des Handwerks. Ein Zeugnis ist unter gewissen billigen Bedingungen zu erlangen. Neben der eigenen praktischen Arbeit sollen die Teilnehmer in den Knabenkursen der Leipziger Schülerwerkstatt auch die Praxis der Unterrichtsverteilung durch das Beispiel geübter Lehrer kennen lernen. Außerdem wird den Kursteilnehmern durch Vorträge über die Geschichte und Methodik des Handfertigkeitsunterrichts sowie über Werkzeug- und Materialienkunde Einsicht in das Wesen des von ihnen praktisch betriebenen Arbeitsunterrichts verschafft. Zu gleichem Zwecke steht ihnen die Benutzung der Bibliothek der Lehrerbildungsanstalt sowie der Bibliothek, der Sammlung von Vorlagewerken und Arbeitsmodellen der Leipziger Schülerwerkstatt frei.

Florenz. Der Franzose Carrau hat aus Haß gegen das jetzige politische Regime in Frankreich (wie er selbst im Testamente ausspricht) seine berühmte, in den letzten fünfzig bis sechzig Jahren zusammengebrachte Sammlung von altchristlichen und mittelalterlichen Elfenbeintafeln, Emails, Majoliken, Bronzen, Lederarbeiten u. s. f. der Stadt Florenz hinterlassen. Die Sammlung wird im Bargello ihren Platz finden, welches bisher an ähnlichen Gegenständen nicht besonders reich war.



Vögel auf Zweigen. Malerei aus der Zeit der Ming-Dynastie (1368—1643). Aus: Paléologue, l'art chinois.

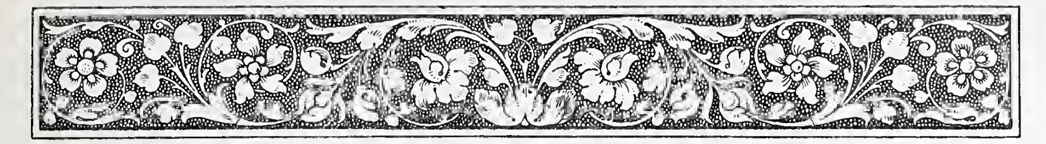


Kartusche von Stefano della Bella.

Aus der Ornamentstichsammlung des Leipziger Kunstgewerbe-Museums.

1.





Graveurarbeiten an Taschenuhrwerken.

Von F. Luthmer.

Mit Abbildungen.

Die Ausstellung der C. Marfelsschen Uhrensammlung im Mitteldeutschen Kunstgewerbeverein zu Frankfurt a/M., sowie die ansprechende Publikation,[1]) welche dieselbe kürzlich erfahren hat, boten Gelegenheit, die Fülle von Kunstarbeit, welche auf die Taschenuhren in vergangener Zeit verwendet zu werden pflegte, in einer Reihe mustergültiger und gutgeordneter Beispiele zu studiren. Allerdings ist dies nur eine, wenn auch die für uns wichtigste Seite der genannten Sammlung; für die Uhrmacher enthält dieselbe eine Anzahl merkwürdiger und ungewöhnlicher Mechanismen, die bis zur Erfindung der Uhrmacherkunst hinaufreichen. Eine eingehende Besprechung haben diese letztern in einer Reihe von Aufsätzen der „deutschen Uhrmacherzeitung" gefunden, welche sich der obenerwähnten Publikation vorgedruckt finden. Für die nachfolgenden geschichtlichen Notizen benutze ich Aufsätze von C. Friedrich, die im 11. Jahrgang des „allgemeinen Journals der Uhrmacherkunst" abgedruckt sind.

Das Verdienst, die Taschenuhr erfunden und zuerst gebaut zu haben, dürfte nach dem jetzigen Stand der Forschung dem Nürnberger Kunstschlosser Peter Henlein kaum noch bestritten werden. Entgegenstehende Nachrichten sind teils widerlegt, teils auf andere Mechanismen zurückgeführt worden, die auch wohl im Gegensatz zu den fest eingefügten Turmuhren als tragbare Zeitmesser bezeichnet wurden. Das unterscheidende Merkmal der Taschenuhr, daß sie in jeder Lage geht, welches einzig durch die Einführung der elastischen Metallfeder als Triebkraft zu erreichen war, finden wir in der grundlegenden Stelle wieder, die gleichzeitig den Namen des nürnberger Meisters aufbewahrt hat. Dieselbe befindet sich in des Johannes Coeleus Anhang zur Kosmographie des Pomponius Mela v. J. 1511 und lautet: Inveniuntur in dies subtiliora; etenim Petrus Hele juvenis adhuc admodum opera efficit, quae vel doctissimi admirantur mathematici; nam ex ferro parvo fabricat horologia plurimis digesta rotulis, quae, quocunque vertantur, absque ullo pondere et monstrant et pulsant XL horas, etiamsi in sinu masupiove contineantur.

Das Verdienst, den in dieser Notiz wahrscheinlich durch eine Abbreviatur (Auslassung des n) verstümmelten Namen des Meisters in die urkundlich nachweisbare Form des Peter Henlein verbessert zu haben, gebührt dem früheren Nürnbergischen Archivsekretär Dr. M. M. Mayer. Durch denselben erfahren wir, daß der genannte Erfinder der Taschenuhren 1509 zu Nürnberg auf dem Schlosserhandwerk Meister geworden ist, was mit der Angabe des Coeleus übereinstimmt, da hiernach sein Geburtsjahr etwa um 1480 zu setzen sein würde. Man wird also kaum irre gehn, wenn man die Entstehung der ersten Taschenuhren um 1500 annimmt; daß sie vierzig Stunden gingen und neben dem Gehwerk „auch schon ein Schlagwerk hatten — monstrant et pulsant" — spricht für die außerordentliche mechanische Geschicklichkeit ihres Erfinders. Neudörffer, bei dem dieser Meister den Namen Andreas Heinlein erhält, geht sehr schnell über ihn hinweg, obgleich derselbe bei Abfassung seiner kurzen Biographie 1547 erst fünf Jahre tot war; doch hatte sich die Erfindung mit außerordentlicher Schnelle während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verbreitet, so daß Neudörffer nur das rühmt, was als neueste Erfindung von Henlein

1) „Die Marfels'sche Uhrensammlung, umfassend interessante Taschenuhren seit Erfindung derselben. In 48 Lichtdrucktafeln nebst erläuterndem Text. Lichtdruck und Verlag von Kühl & Co. großh. hess. Hofkunstanstalt, Frankfurt a/M. Preis geb. M. 20.

noch in Erinnerung sein mochte: „Andreas Heinlein, Schlosser. Dieser Heinlein ist fast der ersten einer, so die kleinen Uhrlein in die Bisam-Knöpf zu machen erfunden hat ꝛc.“ Unter Bisamknöpfen verstand man die durchbrochenen kugel- oder birnenförmigen Anhänger am Frauengürtel, die mit wohlriechendem Inhalt gefüllt wurden und eine sehr beliebte und zum reichsten Schmuck einladende Aufgabe der Bijouterie bildeten. Daß man ihnen kleine Uhrwerke einfügte (erhaltene Beispiele sind mir nicht bekannt) ist eine interessante Ergänzung zu der obigen Notiz, wonach die Uhren „in sinu masupiove“ im Busen oder in der Geldbörse getragen wurden. (Fig. 1.)

Die Kunst, Taschenuhren zu bauen, ver-

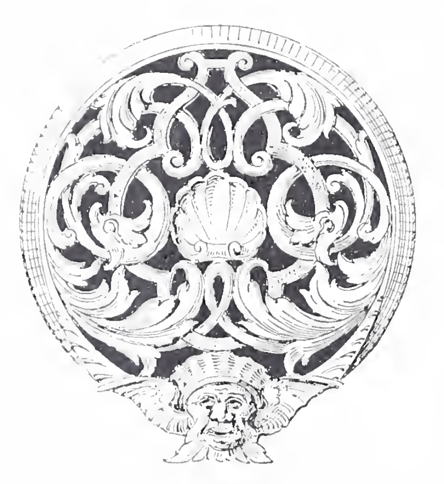


Fig. 1. Englischer Kloben, 17. Jahrh., (der Fuß ist weggelassen).

breitete sich, wie gesagt, mit außerordentlicher Schnelligkeit: waren doch die Schlosser nicht bloß in Deutschland, sondern auch in England und Frankreich längst in der Herstellung schwieriger Getriebe für Turm- und Hausuhren und astronomischer Kunstwerke bewandert; auch hatte die elastische Metallfeder schon seit Mitte des 15. Jahrh. Verwendung bei Schlössern und dgl. gefunden. Was die Form der ältesten Taschenuhren betrifft, so ist dem verbreiteten Irrtum entgegenzutreten, als ob dies die Eiform gewesen sei. Doch scheint diese, die sogen. „Nürnbergischen lebendigen Eierlein“, erst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. zu stammen. Die ältesten Uhren in deutschen Sammlungen, wahrscheinlich beide von dem Nürnberger Hans Gruber gebaut, befinden sich im Bayer. Nat. Museum und im Germanischen Museum in Nürnberg und stammen nach Friedrichs Annahme aus dem zweiten und vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts. Sie haben kreisrunde Form und sind ganz aus Eisen gebaut. Eine genaue Beschreibung derselben enthält der Text des Marfelsschen Albums.

Wenn die ältesten Uhren auch schon manche Teile, wie z. B. Schlagwerk und Weckvorrichtung ꝛc. zu unserm Erstaunen völlig ausgebildet zeigen, so fehlt ihnen doch noch ein Teil, dessen Einfügung von besonderem Einfluß auf die Gestaltung des ganzen Baues ist: die zarte Spiralfeder, welche den Gang der Unruhe gleichmäßig macht. Diese wurde 1658 vom Mathematiker Robert Hooke in London, nach andern von dem berühmten holländischen Mathematiker Huyghens, 1674 erfunden: mit ihrer Einführung ändert sich die Gestalt desjenigen Teiles, der uns hier besonders beschäftigen soll, des „Spindelklobens“. Es sei nämlich gestattet, unsere Besprechung auf die Kunst, welche zur Verzierung des Inneren der Taschenuhr diente, zu beschränken und nur im Vorbeigehen zu erwähnen, daß auch für die künstlerische Gestaltung des Gehäuses in durchbrochenem Metall, getriebenem Silber, Piquéarbeit, in Email und Edelsteinbesatz, sowie in buntem Golde die Marfelssche Sammlung eine zusammenhängende Reihe der lehrreichsten Beispiele gewährt.

Daß also auch das Innere des Werkes, welches bei den kostbarsten heutigen Uhren nur mit der Schlichtheit von Maschinenteilen gearbeitet zu werden pflegt, bis in den Anfang dieses Jahrhunderts Gegenstand einer feineren Kunstentfaltung war, beweisen in hundert- ja tausendfachem Wechsel der Formen vor allen die Spindelkloben. Über den Namen sei bemerkt, daß die „Spindel“ eine vertikal stehende Welle genannt wird, welche mit zwei kleinen seitlich angearbeiteten Lappen in die sägeförmigen Zähne eines auf horizontaler Welle laufenden Zahnrädchens (Steigrad genannt) eingreift, den Gang dieses Rades hemmt und somit die Uhr am raschen Ablaufen hindert und das ganze Getriebe regulirt. Diese Spindel bildet die Achse der „Unruhe“, jenes kleinen, offen auf der obersten Gehäuseplatte (oder „Platine“) liegenden Rädchens, welches mit einer durchbrochenen und verzierten Metallscheibe bedeckt zu sein pflegt, in deren Mitte die Spindel ihr meist durch einen Rubin geschütztes Lager hat. Diese Scheibe heißt der „Spindelkloben“ oder die „Spindelbrücke“ franz. „coq de montre“. In den ältesten,

schon vor 1658 gebauten Uhren, in welchen die Unruhe ohne Spiralfeder läuft, ist dieser Kloben noch meist oval gestaltet; von gleicher Form pflegt der Fuß zu sein, mit welchem er auf der „Platine“ aufgeschraubt ist. Abgelöst haben diese ältesten, aus zwei ovalen Ornamenten bestehenden Kloben fast die Gestalt einer kleinen Kelle. Fig. 2 zeigt einen solchen Kloben von einer „L. Bommelt, Nürnberg“ gezeichneten Eiuhr mit Wecker der M. Sammlung; Fig. 3 eine hübsche Variante aus einer sehr reich ornamentirten Eiuhr, die, ebenfalls deutscher Arbeit, auf dem Zifferblatt Kalendarien enthält. Die Eiform scheint überhaupt eine

Unruhe-Spirale nach 1658 die französischen und schweizer Uhren besonders in den Vordergrund. Die herrlichsten, geradezu künstlerischen Spindelkloben haben wir bei den genannten Werken zu suchen. Allerdings bedingte die durch eine Feder regulirte Unruhe durch ihre bedeutend gesteigerte Größe einen Kloben, der auf seiner ebenfalls vergrößerten Oberfläche mehr Gelegenheit zur Entfaltung ornamentaler Erfindung bot. Und während die ovalgestalteten ältesten deutschen Kloben fast regelmäßig einen stark ansetzenden, in dünne Ranken auslaufenden, mit Blättern im Aldegrever-Charakter besetzten Zweig als Ornament aufweisen, haben wir in diesen ältesten französischen, $3\frac{1}{2}$—4 cm Durchmesser erreichenden Scheiben eine Fülle des schönsten Louis XIII.- und XIV.-Ornamentes.



Fig. 2. u. 3. Frühe deutsche Kloben, Anfang 17. Jahrhundert.

Eigentümlichkeit der deutschen und französischen Fabrikation geblieben zu sein. Wir begegnen ihr in verschiedenen Variationen noch bis über 1600 hinaus; bemerkenswert sind die in eine Krystallkapsel eingeschlossenen, von außen sichtbaren Werke, die meist eine prismatische Form von länglich achteckigem Querschnitt haben. Eiuhren englischer Herkunft sollen überhaupt nicht vorkommen; es ist nicht unwahrscheinlich, daß letzteres Land in die Fabrikation der Taschenuhren, in welcher es später eine geradezu herrschende Stellung einnahm, in größerm Umfang erst seit der Erfindung der Repetiruhr durch Barlow (um 1668) eingetreten ist. Dagegen treten mit der Einführung der Hooke'schen

S. Tafel I, 6 und Tafel II, 9—16. Nicht selten gewinnt dasselbe sogar erzählenden Inhalt: ein flötenspielender Hirt, Diana mit Hunden, der Adler des Jupiter, ruhende Sphinxe, Danae, den goldenen Regen empfangend, finden sich auf mir vorliegenden Beispielen. In dieser Gattung treffen wir auch auf die sorgfältigste Arbeit des Grabstichels; im Gegensatz zu den später zu besprechenden, nur in der Fläche in Kupferstichmanier gestochenen haben diese fast immer ein schwaches aber meisterhaft behandeltes Relief. Ein besonderes Erkennungszeichen ihrer französischen oder schweizer Herkunft tragen sie noch, auch wenn man sie abgelöst vom Uhrwerk antrifft, in der Art ihrer Befestigung:

dieselbe fand immer an zwei Stellen rechts und links am Rande statt, die zu diesem Zweck einen kleinen Ansatz, oft auch nur eine Verdickung durch ein Ornament, eine kleine Maske oder dgl. erhielten. Sie verdienen durch diese Befestigungsart auf zwei Stützen auch mehr den Namen „Spindelbrücken" und sind hierdurch bis in die spätere Zeit als französische oder schweizer Arbeiten bezeichnet. Um von diesen späteren Arbeiten gleich hier Notiz zu nehmen, so scheint leider der große Aufwand von Kunst nicht weit über die Mitte des 18. Jahrh. hinausgegangen zu sein. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. werden diese Spindelbrücken wieder kleiner, das im Rokokocharakter unterbrochen werden. Als ansprechende Varianten seien die als Gitterwerk mit gekreuzten Stäbchen behandelten Brücken erwähnt, bei denen sich oft auf den Kreuzungen kleine Rosetten angebracht finden. Vom Sammlerstandpunkt haben diese späteren französischen Kloben wenig Wert, mit Ausnahme einer Gruppe, welche die Firma des Verfertigers in hübschen, ornamental verschlungenen Versalien enthält (Taf. II, 13.). Die mir bisher vorgekommenen Namen sind: Chevalier, Lassieur, P. Rigaud, J. Achard, Robert Melly & Co. Matthes, Bachelard, Vacheron & Co. und die Initialen J. B. und B. D. Der Form der



Fig. 4. Obere Platine einer deutschen Uhr, mit Kloben und Stellscheibe, 17. Jahrh.

Ornament hat nur ausnahmsweise noch künstlerischen Reiz. Meist wird dasselbe in spielenden Motiven central komponirt (was sich bei den älteren Beispielen wohl nie finden dürfte). Gleichartig geschwungene Ranken in S- P- und V-Form mit kleinen Blattaufsätzen folgen sich in drei- vier- und fünfmaliger Wiederholung um den Mittelpunkt. Auch der Eintritt des Klassicismus läßt sich in diesen kleinen Ornamenten an gewissen Palmettenformen verfolgen, die strahlenförmig um den Mittelpunkt angeordnet sind. Stern-, Rad- und Rosettenformen finden sich überaus häufig unter diesen Bildungen, die nur selten einmal durch einen regelloseren aber phantasievolleren Ornamentzug Buchstaben und dem Ornamente nach gehören sie durchweg dem 18. Jahrhundert an. Eine Besonderheit, die aber nicht der französischen Arbeit eigentümlich ist, sondern sich auch bei deutschen und englischen Kloben findet, bezeichnet Fig. 10, Taf. II. Hier ist die Kreisfläche nicht durchbrochen, sondern nur in einem flachen Relief verziert; sie hat einen seitlichen Ausschnitt, welcher oft die volle Hälfte des Kreises einnimmt und mit einer kleinen Glasscheibe verschlossen zu sein pflegte; unter demselben war auf einer Speiche der Unruhe (seit Einführung der Hooke'schen Spirale zählen wir stets drei Speichen, während in älteren Werken häufig nur zwei vorkommen) eine kleine Scheibe angebracht, welche das Bild

eines unter dem Glase hin- und herschlagenden Pendels gab: eine Spielerei, die auf den Bau des Werkes keinerlei Einfluß hatte.

Während in französischen und schweizerischen Werkstätten die zweiseitige Befestigung der Unruhebrücke die Regel bildete, kommt sie in den übrigen Ländern nur ausnahmsweise vor. England, welches im 17. und 18. Jahrhundert die schönste und reichste Ausbildung der Kloben aufzuweisen hat, nahm die deutsche Befestigungsart an. Allerdings kommt die ovale Form, an welcher man in Deutschland auch nach 1658 noch vielfach festhielt, dort wohl kaum vor; die Scheiben werden von vornherein kreisrund gebildet und haben einen Fuß, der oben gerade abgeschnitten, unten, wo er bis an den Rand der Platine reicht, nach dieser kreisförmig gerundet, sich ebenso wie die Scheibe selbst in reichem Durchbruch ornamentirt zeigt (s. Taf. I). Sehr häufig schließt sich an Fuß und Scheibe noch eine kleine, ebenfalls durchbrochene Platte an, welche die Stellscheibe zur Regulirung der Unruhe umschließt (s. Fig. 4). Zu bemerken bleibt, daß auch französische Uhrmacher, die sich in London ansässig machten, die englische Form des Klobens annahmen. Diese deutschen und englischen Kloben mit ihrem breiten, verzierten Fuß bilden nun weitaus das größte Material der Sammlungen und so auch der Marfelsschen; sie sind es hauptsächlich, in denen sich eine Fülle ornamentaler Erfindung aufgespeichert findet, die uns in Erstaunen setzen muß, wenn wir unter hunderten, die wir aufmerksam betrachten, absolut keine Wiederholung antreffen. Suchen wir nun außer der allgemeinen Sammelfreude an diesen schönen, kleinen Gebilden nach einem Gesichtspunkt für die Unterscheidung und Zeitbestimmung derselben, so bieten sich im Ornament selbst mehrere Anhaltspunkte. Dieselben müssen uns um so willkommener sein, als die Werke selbst fast immer die volle Firma des Verfertigers und die Werknummer aber nur höchst selten eine Jahreszahl tragen. Mir ist unter einer großen Menge von Werken nur ein einziges mit der Jahreszahl (1789) vorgekommen.

Für die ältesten der nach 1658 entstandenen deutschen und englischen Spindelkloben ist noch das Pflanzenornament mit dem Aldegrevercharakter bezeichnend, welches wir schon bei den ältesten ovalen Beispielen gefunden hatten (Fig. 5 und Taf. I, 1). Ursprünglich zeigt sich dasselbe nur annähernd in die Kreisform eingeschrieben mit freiem Kontur; später wird die Scheibe und auch der Fuß, der am längsten offen bleibt, in einen kreis- oder segmentförmigen Rahmen eingeschlossen.

Die schönsten und auch zahlreichsten Beispiele des in diesen Rahmen eingeschriebenen Ornamentes pflegen nun symmetrisch gezeichnet zu sein, rechts und links von einer Mittelachse über dem Ansatzpunkt des Fußes aufsteigend, in der Detailform meist dem besten Barockornament verwandt und ebenbürtig. Nicht selten findet sich der für letzteres so bezeichnende Baldachin oder

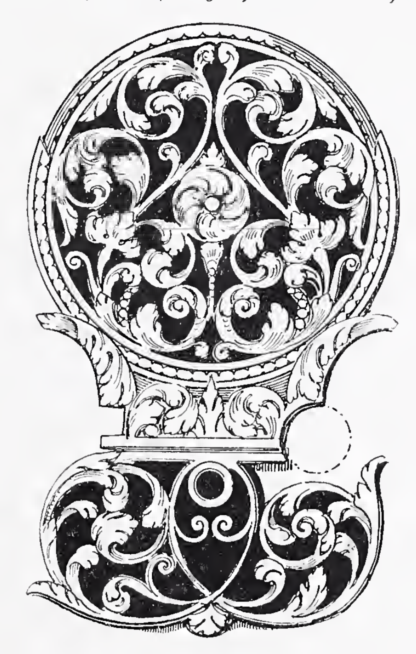


Fig. 5. Früher deutscher Kloben, Anfang 17. Jahrh.

das Lambrequin eingefügt (s. Taf. I, 6), Vögel, Schlangen und Delphine beleben das Rankenwerk; in einem Beispiel der Marfelsschen Sammlung ist der Kopf des heiligen Augustinus mit Unterschrift auf einem Schilde in die Mitte gesetzt. Fast ein Jahrhundert lang scheint das Ornament sich ziemlich unverändert fortgepflanzt zu haben; es bedarf schon genauen Zusehens, um im Blattwerk gelegentlich den Einfluß des Rokoko zu finden (Taf. I, 2); mehr erinnert an letzteres das Einfügen kleiner vergitterter Felder. Ich zweifle nicht, daß ein verallgemeinertes Studium dieser kleinen Meisterwerke des Grabstichels dieselben besser unterscheiden und gruppiren lehren wird. Auffallend ist auch jetzt schon der größere und mindere Kunstwert, die Verschiedenheit in der Sicherheit des Stichels, dann auch die mehr

offene und mehr geschlossene Kompositionsweise, letztere oft so weitgehend, daß das Stück, von der Rückseite betrachtet, nur in regelmäßigen Abständen mit dem Bohrer durchlöchert zu sein scheint.

Seltener als die symmetrisch ornamentirten, aber meist auch geringer an Kunstwert, sind die unsymmetrischen, bei welchen ein Rankenzug vom Fußansatz auszugehen pflegt, der bald sich teilend und in verschiedener Richtung sich kreuzend die Fläche überzieht; doch zeichnet sich dafür diese Gattung häufig durch hübsche, ausgezackte und durchbrochene Ränder aus. Selten endlich und schon den Verfall der Arbeit in diesem Jahrhundert andeutend, sind unter den einfüßigen Kloben die radial verzierten, die sich als Nachahmung der späten französischen darstellen; auszunehmen von diesem Urteil sind solche (s. Taf. I, 5), welche einen stärker profilirten Rand vermittelst dreier schön ornamentirter Speichen mit dem Mittelpunkt verbinden. Auch diese waren, wie erhaltene Uhren beweisen, mit einer Glaslinse bedeckt. Die Verbindung zwischen Scheibe und Fuß wird meist durch ein Maskeron vermittelt, grinsende Faunköpfe, anmutige Mädchen, Engel u. a.; die Ausführung dieses Kopfes giebt dem Sammler meist schon auf den ersten Blick einen Maßstab für den Wert des Klobens. Außer Köpfen kommen hier auch Ornamente und Muscheln vor; rechts und links von der Verbindungsstelle pflegt sich eine delikat gezeichnete Blattwelle frei abzulösen. In dem Ornament der halbmondförmigen Fußscheibe läßt sich meist die Verwandtschaft mit demjenigen des Klobens unschwer erkennen; oft weiß der Künstler mit vielem Geschick die Schraubenlöcher im Kelche kleiner Blumen zu verstecken.

Neben diesen Erscheinungen, welche die Hauptgattungen der künstlerisch wertvollen Kloben darstellen, sind noch einzelne Besonderheiten kurz zu erwähnen. Ein hüscher Klobe in meinem Besitz (Taf. II, 15) enthält in sinniger Weise und in ausgezeichneter Ausführung den Kopf und die Embleme des Chronos mit dem nicht ganz zweifellosen Hexameter: Omnia metitur tempus, sed metior ipsum. Eine andere, wiederholt vorkommende Gattung enthält Wappen mit wappenhaltenden Figuren, die auf eine spätere Zeit, etwa Anfang des 19. Jahrhunderts, deuten (Taf. II, 16). Diese pflegen aus Silberblech getrieben (vielleicht auch gestanzt?) und auf die entsprechend durchschnittene Messingplatte genietet zu sein. In gleicher Weise sind die Passionskloben behandelt, deren Entstehung ich in Bayern und Tirol suchen möchte: der Gekreuzigte, rechts und links Maria und Johannes oder zwei trauernde Engel in Silber auf Messing aufgesetzt. Die Figurenbehandlung bei diesen Gattungen weist nur geringe Kunstfertigkeit auf. Endlich enthält die Marfelssche Sammlung zwei Beispiele von Kloben, welchen Emailplättchen mit der bekannten späteren Buntmalerei (Frauenkopf und erotische Scene) ohne wesentlichen Kunstwert eingesetzt sind.

Das Material der Kloben pflegt Messing mit starker Feuervergoldung zu sein; auch versilberte kommen vor. Solche aus Silber sind selten und meist besonders gut gearbeitet.

Fragen wir uns, was diese kleinen Werke der Graveurkunst, die mehrere Generationen lang von den Uhrmachern zum alten Messing geworfen wurden, und zu Tausenden untergegangen sein mögen, jetzt plötzlich zu begehrten Gegenständen der Sammlung macht. Nächst dem allgemeinen Fundamentalsatz aller Sammlerliebhaberei, daß man kein Kunsterzeugnis verschmähen soll, das zu billigerem Preise angeboten wird, als seine heutige Herstellung kosten wird, ist es vor allem der absolute Kunstwert dieser stets varirten kleinen Ornamente. Wie schon gesagt, giebt es dabei sowenig eine Wiederholung, wie einen Gedanken an mechanische Herstellung, die erwähnten Wappen- und Passionskloben ausgenommen. Das einzige Beispiel eines gegossenen Klobens in der Marfelsschen Sammlung, zu welchem der Besitzer eine genaue Dublette gefunden hat, bin ich geneigt, für eine Fälschung zu halten. Prägung, welche die absolute Gleichheit zweier Stücke zur Folge haben müßte, läßt sich selbst bei den wertlosesten, zu Hunderten in annähernd gleicher Rosettenform vorkommenden spätfranzösischen Brücken nicht nachweisen.

Der außerordentliche Reichtum an Erfindung macht diese kleinen Ornamente, bei welchen die Phantasie sich im kleinsten Raum zu entfalten gezwungen sah, aber auch zu dankbaren Vorbildern für moderne Produktion verschiedener Art. In diesem Sinne hat schon im Jahre 1876 der bekannte Architekt und Kupferstecher R. Pfnor bei Ducher & Co. eine Sammlung von Uhrkloben, in vergrößertem Maßstab gestochen, erscheinen lassen, betitelt: Motifs d'ornements pour roses, rosaces, médaillons, fonds et panneaux circulaires, 16. 17. et 18. siècles

(Henri III à Louis XVI.). Diese Sammlung, die auf 50 Tafeln die doppelte Anzahl von Kloben altfranzösischer und englischer Herkunft abbildet, entbehrt leider jedes Wortes Text und enthält auch sonst keinerlei Hinweisung auf die Herkunft der Ornamente, was um so mehr zu bedauern ist, als sich unter den dargestellten Stücken wahre Sammlungsperlen befinden. Die Vermutung liegt nahe, daß Pfnor größere Pariser Sammlungen zur Verfügung gestanden haben, aus welchen er die schönsten Beispiele veröffentlichen durfte. Wenn so die Motive dieser Uhrkolben dem heutigen Arbeiter für Buch- und Lederpressung, für Bijouterie, für keramische Dekoration, für Glasmalerei und Ätzung und in vielen anderen Fällen willkommene Anregung bieten, so können die Originale in ihrer meisterhaften Handhabung des Grabstichels unmittelbar als beste Vorlagen für Graveure Verwendung finden. Zu diesem Zwecke hat noch kürzlich die Königliche Zeichenakademie in Hanau eine kleine aber ausgesuchte Sammlung für ihre neugegründete Bijouterie-Fachklasse angekauft.

Die erste Anregung, den Spindelbrücken wieder die Aufmerksamkeit zuzuwenden, scheint von England ausgegangen zu sein, wo man die zierlichen und durchgeführten Arbeiten zuerst würdig fand, als anspruchsloser Schmuck, Busennadeln, Broschen oder aufgereiht als Hals- und Armbänder verwendet zu werden: eine Verwendung, die auch bei uns vielfach Eingang gefunden hat. Doch eignen sich erfahrungsmäßig hierzu die rosettenartigen Spindelbrückchen ebensogut, ja fast besser, als die schön ornamentirten englischen, so daß es vielleicht berechtigt ist, für letztere, die bei solcher Fassung als Schmuckstücke immer verstümmelt, wenigstens ihrer Füße beraubt werden, Schonung und Aufnahme in die Sammlungen zu empfehlen.

Der Vollständigkeit halber sei noch darauf hingewiesen, daß sich die Kunst des Graveurs im Innern des Uhrwerks keineswegs auf die Unruhkolben beschränkt; die kleinen sichelförmigen Ausfüllungsscheiben, in welchen die meist silberne Stellscheibe zur Regulirung des Ganges liegt, wurde bereits oben erwähnt. Außer dieser finden vor allem die Stützen der Platinen, jene kleinen Säulchen, welche den Abstand der oberen von der unteren Abschlußplatte des Werkes feststellen, künstlerische Behandlung, die namentlich bei den ältesten Uhren ganz reizvolle Bildungen aufweist. Oft sind sie balusterartig in hübschen Profilen gedreht, manchmal auch in gleichem Sinne vierkantig gefaltet; daneben kommen aber auch rein ornamentale Bildungen vor, die uns Bewunderung vor der scharfen, geschmackvollen Zeichnung im kleinsten Maßstab abnötigen. Besonders hübsch sind die Pfeilerchen einer altfranzösischen Uhr aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts in der Marfelsschen Sammlung (siehe daselbst Tafel V, 3b) aus Stahl und Messing in durchbrochener Arbeit gebildet. In gleicher Art wie die ornamentalen Pfeiler pflegt dann ein Halter für eine stählerne Feder verziert zu sein, der von der oberen Platine konsolartig herabhängt (s. Fig. 6). Endlich erhält bei den ältesten Uhren auch das „Federhaus“ eine ansprechende Verzierung, indem von dem messingenen Cylinder, in welchem die Feder liegt, der außen sichtbare Teil ornamental durchbrochen wird. Diese Durchbrechung in dem vergoldeten Metall, welcher die blau angelassene Feder als Hintergrund dient, ist von zierlichster Wirkung, scheint aber schon mit Beginn des 17. Jahrhunderts verlassen worden zu sein.





Fig. 6. Platinensäulchen und Feder stützen.

Es erübrigt zum Schluß noch, die Frage nach den Erzeugern dieser kleinen Kunstarbeiten aufzuwerfen. Daß diese von den Uhrmachern selbst angefertigt worden seien, ist kaum anzunehmen, wenn auch der uns so geläufige Begriff der Arbeitsteilung den vergangenen Jahrhunderten noch weniger bekannt war. Höchstens für die erste Zeit nach der Erfindung der Taschenuhren möchten wir die Kunstschlosser, denen die Verfertigung derselben oblag, auch als Er-

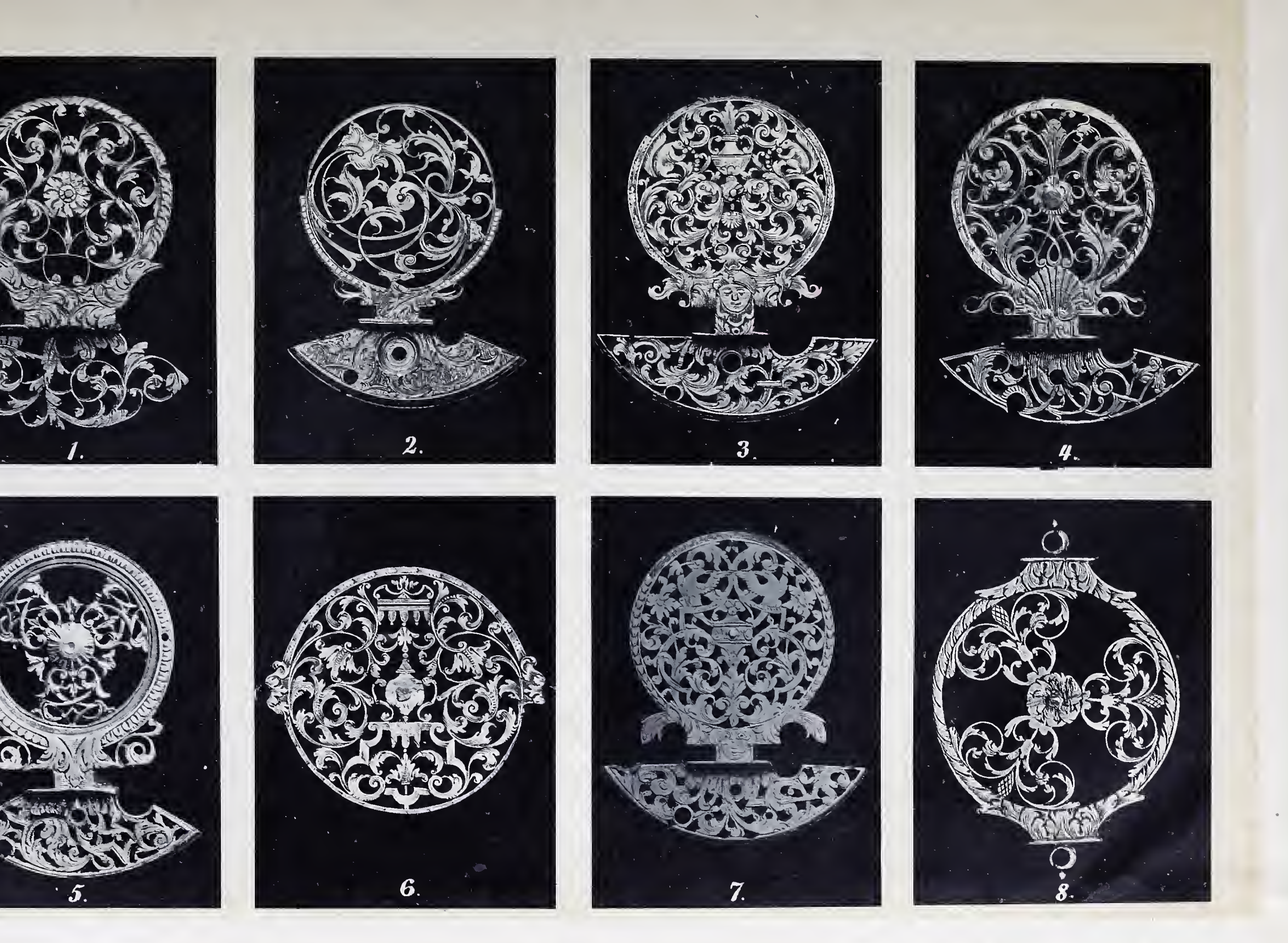
finder und Stecher der verzierten Metallarbeit ansehen: werden uns dieselben doch als wahre Tausendkünstler im Sinne des Wortes geschildert. Als Beleg sei angeführt, was Neudörffer über „Simon mit der lahmen Hand" schreibt: „Sollte ich alle Dinge, so dieser Simon und kunstreiche Mensch gewust und verstanden, und mit eigener Hand gemacht hat, erzehlen, würde es gewißlich noch so viel sein, als ich jetzt von Planeten künstlich anzeigte, gemachet." Diese Universalität vertrug sich aber nur mit dem Charakter der „freien Künstler", welchen die Nürnberger Klein-Uhrmacher schon 1565 ablegten, um sich zu einer Zunft zusammenzuschließen. In der That finden wir in der Zunftordnung von diesem Jahr schon eine Bestimmung, welche auf die Beihilfe der Graveure schließen läßt: „— und soll ein Jeder das



Fig. 7—15. Entwürfe zu ovalen Kloben von Jean Vauquer.

Augustin Hirschvogel angezeichet habe, denn es war nichts so künstlich, daß dieser Mann nicht einen Verstand gehabt hett, er war ein Bildhauer, Goldschmidt, Uhrmacher, Mahler und in Summa aller künstlichen Ding fast mehrer Vortheile dann Andere verständig 2c." — Von einem solchen Künstler läßt sich die eigenhändige Ausführung der Gravirarbeit am Uhrwerk ebensogut annehmen, wie von Wenzel Jamnitzer, von welchem Doppelmayr berichtet, „daß er ist unter die Uhrmacher gegangen und hat eine schlagende Uhr, welche die kleine und große oder Nürnberger Uhr, auch die Stunden der Messinggeheuß sammt dem Hut über der Glocken also machen, daß er dazu keine Patronen entlehnen soll, sondern die Zier, die einer in allem am Geheuß machen will, soll er pro forma selbst lassen schneiden, die hernach keiner dem andern leihe 2c." — also eine Art Musterschutz, bei dem für uns das Gewicht auf dem „lassen schneiden" liegt.

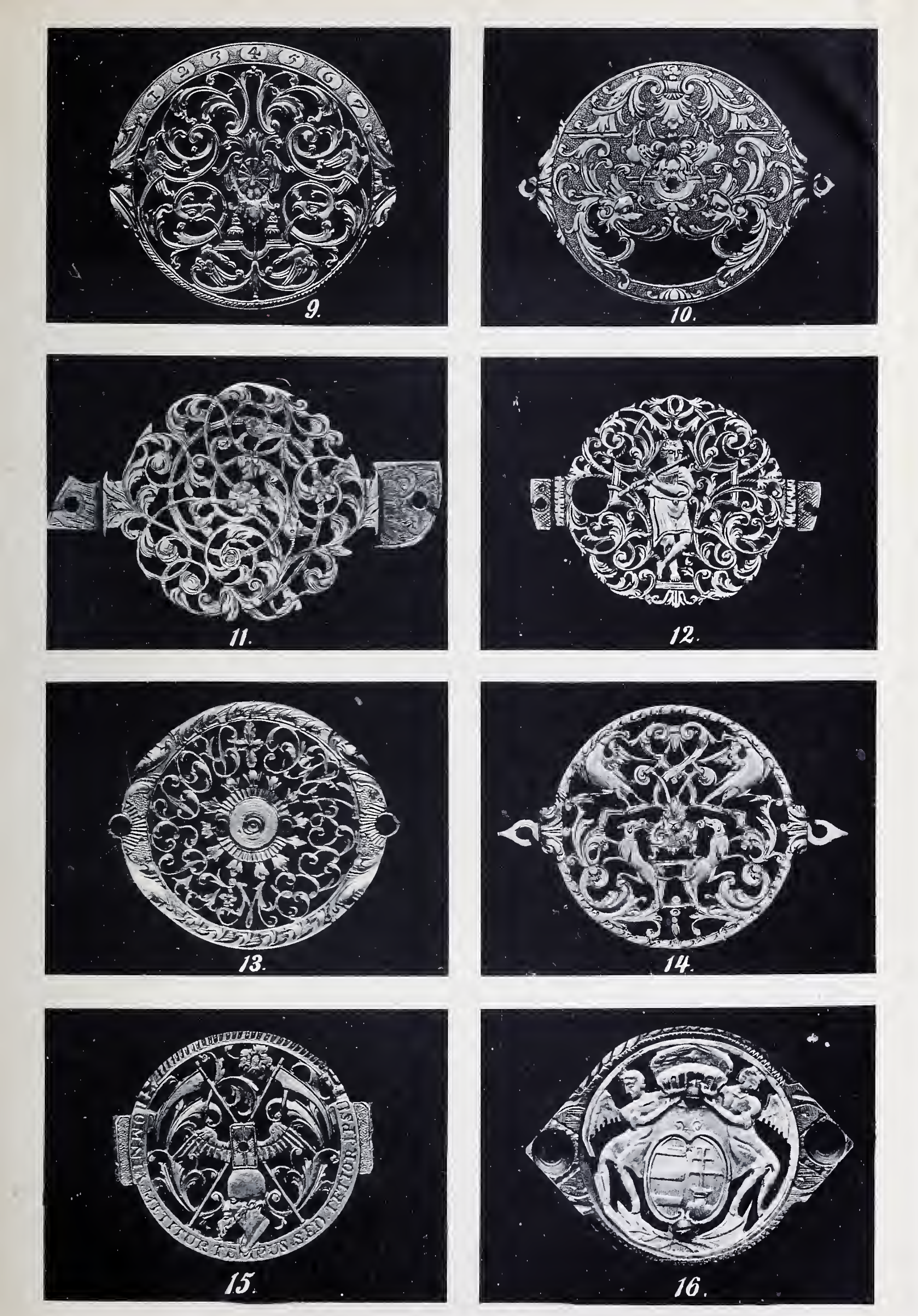
Augsburg war neben Nürnberg um 1700 ein Hauptsitz der deutschen Taschenuhrenfabrikation geworden; hier begegnen wir schon mehr einer Arbeitsteilung im modernen Sinne, da sich die „Gehäusemacher, Uhrstecher, Zifferblatt-



Lichtdruck von Kühl & Co., Frankfurt a. M.

Uhrkloben.





Kunstgewerbeblatt. 5. Jahrg.

Lichtdruck von Kühl & Co., Frankfurt a. M.

Uhrkloben.



macher und endlich auch die Klobenfabrikanten" von den eigentlichen Uhrmachern getrennt vorfinden. Ein großer Schmerz der Augsburger Arbeiter war, daß sich in dem benachbarten Orte Friedberg ebenfalls eine bedeutende Uhrenindustrie, wahrscheinlich unter günstigeren Arbeitsbedingungen, entwickelt hatte, und daß die Friedberger ihre Uhrenteile nach Augsburg liefern. Die Klagen, welche über diese Benachteiligung vor dem Rate letzterer Stadt ausgefochten wurden, haben uns die Namen zweier weiblicher Klobenarbeiter aufbewahrt. Die eine ist die „Stadtmauermeisterin Sänger", Uhrmacherstochter zu Friedberg, welche „Kloben, Uhrzeiger und Stellungen" nach Augsburg liefert; weiteres ist von ihr nicht bekannt. Eingehender sind wir von der zweiten Künstlerin unterrichtet, der Maria Johanna Schmied, Beisitzerin und Uhrmacherstochter von Friedberg, welche ebenfalls die genannten Uhrenteile „aus freier Hand" arbeitet und nach Augsburg liefert. Darob beschweren sich 1778 dortige Uhrmacher, „obgleich sie selbst keine Kloben fertigen." In ihrer Verteidigungsschrift sagt die Schmied, „daß ihre freie Kunstarbeit von Zeigern, Kloben und Stellungen von unterschiedener Fasson aus freier Hand noch immer den Preis vor andern erhielte. Aber einige Uhrmacher verfolgten sie deshalb, weil sie in dem Wahne lebten, als würden ihre Töchter, deren einige von dieser ihrer Kunst auch Begriff hätten, durch sie merklich zurückgesetzt und ihnen hierdurch ein Verdienst vollends gar benommen." Der Rat scheint denn allerdings letztere Ansicht auch zu der seinigen gemacht zu haben, denn er dekretirt, daß sich die Schmiedin der Anfertigung der Kloben ꝛc. gänzlich zu enthalten hätte.

Leider können wir aus vorstehender Notiz, welche uns Frauenhände gewerbsmäßig mit dem Graviren von Uhrkloben beschäftigt zeigt, nicht entnehmen, ob es sich dabei um die landläufige Art dieser Uhrenteile oder um künstlerisch gestaltete gehandelt hat. Für die Herkunft der letzteren bieten uns dagegen die französischen Kleinmeister willkommenes Material. Bei mehreren derselben finden sich nämlich untermischt mit den Vorlagen für Goldarbeiter auch solche für kreisrunde Ornamente; und wenn dieselben bisher auch (u. a. noch bei Guilmard „les Maîtres ornemanistes") als „cuvettes de montres", Uhrendeckel bezeichnet werden, so macht ihre Kompositionsweise und ein Vergleich mit den Originalen unserer Sammlungen es augenscheinlich, daß wir es hier mit Entwürfen zu Uhrkloben zu thun haben.

Der fruchtbarste dieser Meister scheint Pierre Bourdon gewesen zu sein. In einem Exemplar seiner 1703 zu Paris erschienenen Stiche, welches sich in der Bibliothek Zeidels in Frankfurt a. M. befindet, zählt man 42 Entwürfe für Spindelkloben, von denen manche, in der Mitte geteilt, im rechten und linken Halbkreis verschiedene Motive zeigen. Bei andern ist der eine Halbkreis für flache Gravirung und Durchbruch, der andere für Relief mit punktirtem Grunde behandelt. Zahlreich sind dabei die mit seitlichen koncentrischen Öffnungen für das Pendelspiel (s. oben) versehenen. Neben den scheibenförmigen Ornamenten finden sich auch Entwürfe zu Zeigern und Platinenstützen. Ein Nachdruck der Bourdonschen Entwürfe wurde 1710 von Döning in Nürnberg mit deutschem Titel herausgegeben.

Sehr interessant ist ein Blatt der sehr seltenen Stiche von Jean Vauquer aus Blois (zwischen 1670 und 1700), da dasselbe eine Reihe von Entwürfen zu Spindelkloben in jener ältesten deutschen, kellenartigen Form enthält, der wir in Originalen fast nur an jenen Uhren begegnen, welchen die Unruhfeder noch fehlt. Ist das von Quaritch bei den Reprints der Vauquerschen Stiche gegebene Datum richtig, so beweist dieses Blatt, daß die länglich gestalteten Kloben, allerdings mit symmetrischer Zeichnung, doch noch mehrere Dezennien nach 1658 im Gebrauch geblieben sind.

Auch Daniel Marot, der bekannte Architekt, Kupferstecher und Ornamentist, weist unter den überaus zahlreichen Heften, welche er im letzten Drittel des 17. und im Anfang des 18. Jahrhunderts herausgegeben hat, zwei Hefte mit Vorlagen für Uhrmacher auf, unter welchen sich auch Spindelkloben befinden. Der etwas ältere Gilles L'égaré, sowie auch der in Frankfurt a. M. 1590 geborene, in Amsterdam 1656 verstorbene Michel le Blon, genannt Blondus, zählen mehrere Blätter mit runden Ornamenten für Uhrmacher auf, welche man nicht anstehen wird, für Entwürfe zu Spindelkloben zu halten.

Wenn aus der Beteiligung solcher namhaften Meister an der Gestaltung dieses kleinen Nebenorgans der Taschenuhr der Schluß gezogen werden darf, daß man zur Zeit seiner

allgemeinen Anwendung auch seinen künstlerischen Schmuck durchaus nicht für etwas Nebensächliches ansah, so ist es erfreulich, daß heute, nachdem die Konstruktion unserer Uhren dasselbe entbehrlich gemacht hat, sich wenigstens das Interesse der Sammler demselben wieder zugewendet hat. Vielleicht tragen die vorliegenden Zeilen dazu bei, eine Gruppirung des fast noch ungeordneten Materials anzubahnen und andere Sammler von Uhrkloben zu weiteren Mitteilungen der von ihnen gemachten Beobachtungen zu veranlassen.

Altes Rezept für Glasmaler.

Einen interessanten Einblick in die Technik der deutschen Glasmalerei des Mittelalters gewährt ein kleines Druckwerk vom Jahre 1519. Es ist von so geringem Umfange, daß sein Inhalt hier vollständig wiedergegeben werden kann:

„Dis püchlein sagt von glas zu machen als do ist gemalt glas vnd scheyben glas vnd was dazu gehört."

„Item eine Farbe zu machen mit der man das gefärbte Glas anstreiche. Es sey gefärbtes oder weißes Glas, so wird nur diese Farbe dazu genommen. Nimm zwei Loth Kupfer-Asche, und ein Loth grünes Glas; das heißt man grüne Perlen, daraus macht man Paternoster, und das ist die Temperirung. Willst du der Materie viel machen, so nimmst du von einem jeden desto mehr. Das reibst du ab mit reinem Wasser auf einem harten Stein; denn es muß wohl gerieben seyn. Hast du so gerieben zwei oder drei Stunden, daß du glaubst, dem sey genug, so stoße alles zusammen auf ein kleines Häuslein auf dem Steine, und laß es trocken werden. Willst du es hernach gebrauchen; so nimm starkes Gummi-Wasser, damit temperirst du dieselbe Farbe in drei oder vier verklebte Scherblein, je mehr eins dünner als das andere, damit machst du was du willst.

Willst du nun etwas aufs Glas malen, es sey ein Bild oder Gewächs, so lasse es entwerfen auf Papier von einem Maler, das legst du vor dich auf die Bank, und darauf mußt du das Glas fügen, und wisse, daß du zuvor mußt haben gefärbtes Glas, wie du das Bild oder Gewächs machen willst, roth oder grün, oder wie du es malen willst; die theilest du aus auf das Bild oder Gewächs, das vor dir entworfen liegt und hast du das Glas ganz gefügt, so mußt du es lassen liegen und bewahren, daß es nicht verrückt wird. Darnach nimmst du die vorgenannte Farbe und streichst sie auf, mit einem Pinsel; was du willst schwarz haben, es sey Kleidung oder Gewächs, erst mit der dünnen Farbe, und willst du es schwärzer haben, mit der dickeren; willst du es noch schwärzer haben, nimmst du eine noch dickere Farbe. Willst du aber, daß es soll subtiler seyn von Blumen oder andern Gewächslein, es sey gefärbtes oder weißes Glas, das nimmst du, überstreichst es mit der schwarzen Farbe, ganz über und über. Darnach mache dir kleine Hölzlein, deren füge zwei, drei aneinander, eins immer kleiner als das andere, und was du willst durchsichtig haben, das streichst du mit den Hölzlein vom Glase, also die schwarze Farbe ab, daß heißt dann gemusirt, alsdann hebe das Stück auf, und lege es wohin du willst. Darnach nimm eine Pfanne, die muß seyn zwei Spannen lang, zwei weit, und zwei Hände hoch. Doch, nachdem du willst Glas brennen, machst du sie groß oder klein. Nun kömmt der Ofen, der muß seyn von gebrannten Ziegeln, zwei Spannen hoch; dahinein mußt du zwei Eisen legen, über zwerg, wo die Pfanne offen steht. Darauf reibe durch ein kleines Sieb Asche in die Pfanne, wohl dicker als ein breiter Halm, darauf legst du das Glas ausgestrichen auf die Asche; eine Schicht Glas, eine Schicht Asche; oben, zwei Finger dick. Da legst du altes Glas oben drauf, bis hinauf. Ein schmales Glas aber, zwei Finger breit, steck in die Pfanne auf den Seiten. Das heißt der Wächter. Darnach mache ein Feuer darunter, und das Holz muß seyn von Buchen, oder das nicht springt und nicht schnalzt; denn wenn das Holz schnalzet

oder springet, so erschrickt das Glas, und wird in der Pfanne krumm und wirft sich. Daher mußt du das Feuer gar gemach machen, daß das Glas langsam erwarme. Es muß aber dasselbe angemacht werden auf allen vier Ecken und so lange bleiben, bis das Glas sich biegen läßt in allen vier Vierteilen, die eingestogert sind. Nun bist du sicher, und läßt das Feuer wieder abgehen, je langsamer, je besser, laß es kalt werden, und du hast gutes gebranntes Glas."

Berlin. Max Ilgenstein.

Bücherschau.

VII.

Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, herausgegeben von Jul. Lessing. Heft 1—4. Rahmen. Berlin, Wasmuth.

Spät tritt unser königliches Kunstgewerbe-Museum in die Reihe derjenigen Anstalten ein, welche die Schätze ihrer Sammlungen durch Publikation einem weiteren Kreise als dem der Besucher zugänglich machen; daß es endlich geschieht, muß angesichts des überaus reichen und systematisch ergänzten Inhalts unserer kunstgewerblichen Staatsanstalt mit Freude begrüßt werden. Grade die letzterwähnte Seite dieses Inhalts, der zielbewußte Charakter der Erwerbungen tritt uns in der hier auf 48 Tafeln vorliegenden Sammlung besonders vor Augen. Ganz selten dürfte ein zweites Mal sich die Entwickelung einer Einzelform, des Rahmens, in so lehrreichen und größtenteils mustergültigen Beispielen von der italienischen Frührenaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in einer Sammlung vorführen lassen. Grade den frühitalienischen Arbeiten, welche das erste Heft füllen, möchten wir dabei die größte Wichtigkeit beilegen; im Interesse der modernen Produktion, an welche sich diese Vorbildersammlung doch zunächst wendet, ist es besonders beifällig zu begrüßen, daß dieselbe nicht nur prunkvolle Museumsstücke enthält, sondern auch ganz schlichte Beispiele, wie die auf Tafel 10 und 11. Mit der Beigabe der naturgroßen Rahmenprofile werden diese Beispiele nicht verfehlen, auf die moderne Gestaltung des Rahmens und nicht am wenigsten auf die heute so entwickelte Leistenfabrikation befruchtend und veredelnd einzuwirken. Die weiteren Hefte enthalten dann nicht nur die reich in Holz geschnittenen Rahmen der Spätzeit in prachtvollen Beispielen, sondern auch Vorbilder für manche andre, zur Dekoration des Rahmens verwendete Technik, für Metall-Ein- und Auflage, für Elfenbeinintarsien, endlich für das neuerdings ebenfalls wieder mit Erfolg zum Schmuck der Bilderrahmen herangezogene Goldgrundsgraffito. Getriebenes Metall, gepreßtes Leder, geschnittenes Elfenbein mit Schildpatt und farbigen Steinen finden wir ebenfalls in schönen Beispielen zu Rahmen verwendet. Den größtenteils klaren und für den Zweck dieser Vorbilderhefte völlig genügenden Lichtdrucken, welche durch die bereits erwähnte gewissenhafte Beigabe der Rahmenprofile einen besonderen praktischen Wert erhalten, ist ein kurzer Text beigefügt, der über Herstellungsweise, Ursprung ꝛc. des Gegenstandes Auskunft giebt. Derselbe würde sich angenehmer lesen, wenn ein rein äußerlicher Stein des Anstoßes vermieden würde: in dem Antiquasatz sind die Umlaute durch ein nachgesetztes e wiedergegeben; es sieht doch schlecht aus: „Voluten, die als Fuellhoerner mit Blueten gestaltet sind." Daß sich diese Rahmenvorbilder nicht allein an Holzschnitzer und Leistenfabrikanten wenden, sondern jedem Ornamentzeichner, besonders dem für graphische Gewerbe arbeitenden eine Fülle von Motiven zu Titelumrahmungen, Schildern, Kartuschen ꝛc. darbieten, mag schließlich noch besonders hervorgehoben werden. F. L.

VIII.

P. Halm, Ornamente und Motive des Rokokostiles aus deutschen Kunstdenkmalen. 40 Taf. in Mappe. 4°. Frankfurt a. M., H. Keller.

C. Leibig, Rokokomotive aus Schloß Hirschberg, für das Kunsthandwerk aufgenommen. München, G. D. W. Callwey. 20 Tafeln. Folio.

P.— Beim Erscheinen der ersten Lieferungen des erstgenannten Werkes haben wir auf die Eigenart und Bedeutung desselben



Bilderrahmen. Italien XVII. Jahrh.

Holz, geschnitzt und vergoldet, 1,76 hoch, 1,25 breit.

Aus: Vorbilderhefte aus dem kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin.

hingewiesen. Jetzt, nachdem es vollendet vorliegt, können wir nur feststellen, daß es gehalten, was es versprochen. Die letzten Lieferungen haben u. a. eine Anzahl jener überaus wirksamen dekorativen Figuren gebracht, womit das Rokoko die Gärten und Terrassen zu bevölkern pflegte; dabei lernen wir das fürstbischöfliche Schloß Seehof bei Bamberg und das Kloster Salem bei Überlingen als Fundstätten für derartige Figuren kennen. Es dürfte dieser Hinweis vielleicht zu weiteren Aufnahmen derartiger Figuren vor allem in den mitteldeutschen Schloßgärten und Rokokokirchen veranlassen, welche sehr brauchbare Muster für Porzellanfabriken, dekorative Plastik und Malerei bieten. Ganze Geräte und Gerätteile, Kandelaber, Öfen, Thüren, Gitter, Rahmen und Kartuschen, Beschläge 2c.; ferner Architekturteile: Thüren, Supraporten, Wand- und Deckenfüllungen füllen die Tafeln. In diesem reichen Material, dessen vortreffliche Wiedergabe nochmals besonders rühmend hervorgehoben werden soll, wird gewiß derjenige Kunsthandwerker Anregung und Belehrung finden, welcher nicht verlangt, dasjenige, was er gerade braucht, fix und fertig zu finden. Erwünscht wäre eine Fortsetzung des Werkes, falls der Verleger seine Rechnung dabei findet.

Das zweite der oben angeführten Werke beschränkt sich auf die Wiedergabe von Details der Innendekorationen des Schlosses Hirschberg (bei Beilngries an der Altmühl), erbaut von Fürstbischof Raimundus von Eichstätt 1760. Es sind bezeichnende Proben des deutschen Rokoko, etwas derb und weniger zierlich als die Arbeiten französischer und italienischer Stuckateure. Gleichwohl enthalten die Tafeln eine Fülle verwendbarer Motive der verschiedensten Art, insonderheit für Stuck- und Gipsarbeit. Die Aufnahmen sind mit Verständnis gefertigt: neben Skizzen ganzer Plafond- und Architekturteile sind die Details in größerem Maßstab gegeben, so daß sie zum Teil direkt als Vorlagen für die Modelleure Verwendung finden werden. Namentlich dürften die zahlreichen Ecken und Kartuschen den Fabrikanten von Spiegel- und Bilderrahmen willkommen sein.



Stuckornament.
Aus: Halm, Ornamente und Motive des Rokokostiles.



Stuckornament. Aus: Halm, Ornamente und Motive des Rokokostiles.

Kleine Mitteilungen.

Museen und Vereine.

Rd. Bremen. Dem Bericht über das Gewerbemuseum für das Jahr 1887/88 entnehmen wir folgende Daten.

Die Vermehrung, respektive Vervollständigung der Mustersammlung konnte im verflossenen Jahre leider nicht in dem Umfange ausgeführt werden, wie es zu der fortschreitenden Abrundung der einzelnen Zweige wünschenswert gewesen wäre. Die Erwerbung wird namentlich durch die zunehmende Seltenheit wirklich brauchbarer Musterstücke und den dadurch sich steigernden Kaufwert für eine Anstalt mit verhältnismäßig bescheidenen Mitteln sehr erschwert, so daß nicht selten ein glücklicher Zufall erforderlich ist oder ein Fragment als Ersatz für das Ganze dienen muß, um die vorhandenen Lücken der Sammlung nach Möglichkeit auszufüllen. Infolgedessen blieben noch manche Wünsche hinsichtlich der Abteilung der Möbel unerfüllt, und ebenso wurden auch die anderen Abteilungen nur spärlich ergänzt oder sind in ihren ersten dürftigen Anfängen vertreten geblieben. Von neuen Zugängen sind unter den Holzarbeiten einige Bauernmöbel, unter den Metallarbeiten mehrere Schmuckgegenstände von Silber, Haushaltungsgegenstände von Kupfer, Messing und Eisen, sowie einige Beschlagteile erwähnenswert; die Textilsammlung erhielt u. a. mehrere hervorragende orientalische Gewebe und die keramische Abteilung einen größeren, mit biblischen Darstellungen und Ornamenten bemalten Fayenceofen. Ein neuer Zweig der Sammlung wurde mit einer größeren Anzahl von Mustern älterer Bunt- und Vorsetzpapiere eröffnet. Im ganzen betrug der Zugang 459 Nummern gegen 749 Nummern des vorhergegangenen Jahres. Unter den Zugängen waren auch 33 Nummern als Geschenke. Die in Aussicht genommene Herausgabe eines beschreibenden Katalogs der Mustersammlung wurde insofern gefördert, als eine größere Anzahl von Aufnahmen charakteristischer Beispiele der Sammlung durch den Zeichner angefertigt wurden, und die darnach gefertigten, zur Illustration dienenden Druckstöcke demnächst für die erste Abteilung: „Holz- und verwandte Arbeiten" vollständig vorhanden sein werden. Der Besuch der Sammlung erstreckte sich auf 5772 Personen. Nach den bisher gemachten Erfahrungen scheint ein eigentliches Bedürfnis für eine ständige Ausstellung neu angefertigter hervorragender Erzeugnisse hier nicht in dem Maße vorhanden zu sein, daß dieselbe eine besondere Abteilung der Anstalt in getrennten Räumen erfordert. Im vergangenen Jahre ist eine Neubeschickung nur von 8 Ausstellern mit 23 Gegenständen erfolgt. Dieser verhältnismäßig schwachen Beteiligung an dieser Einrichtung der Anstalt steht aber ein Besuch von 6312 Personen gegenüber, wobei allerdings besonders bekannt gegebene Separatausstellungen einen außergewöhnlich zahlreicheren Besuch zur Folge hatten. Obgleich in der direkten Anfertigung und Lieferung von Zeichnungen eine wesentliche Steigerung der Frequenz des Zeichenbureaus nicht mehr mit Sicherheit vorausgesehen werden kann, so macht sich doch eine vermehrte Benutzung der Vorbildersammlung bemerkbar. Dabei wird häufig die persönliche Beihilfe der Beamten der Anstalt, ihre Anleitung oder ihr Rat bei Übertragung von Formen und Anfertigung von Skizzen beansprucht. Für viele Gewerbtreibende bildet die seit mehreren Jahren eingeführte Eröffnung der Vorbildersammlung an zwei Wochenabenden eine willkommene Einrichtung, wie aus dem meist sehr lebhaften Besuche und der eifrigen Beschäftigung der beinahe ausschließlich dem Kunstgewerbe angehörenden Besucher geschlossen werden kann. Die Frequenz betrug 584 Personen, welche sich auf 86 Abende verteilen. Der Besuch während der Tagesstunden besteht jedoch nicht allein aus Gewerbtreibenden, sondern erstreckt sich auch auf andere Berufsklassen, auch auf Damen. Der Fachunterricht wird gewöhnlich nur während des Winterhalbjahres im vollen Umfange benutzt, wie ihn die Lokalitäten und die sonstigen Verhältnisse gestatten. Während im Sommerhalbjahre 1887 nur ein Schüler und dieser nur einzelne Halbtage in der Woche sich mit Studienarbeiten beschäftigte, haben für das Winterhalbjahr sich 19 Gewerbtreibende als Schüler angemeldet, von welchen jedoch nur 16 aufgenommen werden konnten. Zur Ergänzung des Fachunterrichts wurden zwei Reihen von Abendvorlesungen veranstaltet, welche von den Herren Architekten L. Beermann und H. Kupsch

bereitwilligst übernommen wurden. Die erste Reihe des Herrn L. Beermann behandelte: „Die Pflanzenornamente der Antike und Renaissance und ihre organische Entwicklung", während die andere Reihe durch Herrn H. Kupsch: „Grundformen und Prinzipien der Baukunst des Mittelalters und ihre Anwendung auf das Kunstgewerbe" und zwar mit besonderer Berücksichtigung des Ornaments umfaßte. Nachdem die Versuche mit Färbung der Gipsabgüsse in der Gipsgießerei und Versuchsanstalt nach den Originalen zu einem gewissen vorläufigen Abschluß gelangten, wurden sämtliche in der Sammlung zusammengestellten verkäuflichen Abgüsse nach Mustern nordwestdeutscher Plastik in naturähnlicher Färbung behandelt. Neue Abformungen zur Vervollständigung dieser Sammlung von Abgüssen wurden nicht vorgenommen. Die keramischen Versuche wurden nur in sehr beschränktem Umfange fortgeführt. Zu einer neuen Art der Beschäftigung mit kunsttechnischen Versuchen gaben einige hier bekannt gewordene neuere Arbeiten Veranlassung, welche aus der Wiederaufnahme älterer Verzierungsweisen hervorgegangen sind und wozu auch bereits vorhandene Muster aus den Sammlungen benutzt werden konnten. Die in diesem Sinne begonnenen Versuche beziehen sich auf zweierlei Arten von Einlagen in Holz und zwar durch eingeschmolzenes Zinn wie durch linienartig wirkende Metalle verschiedener Farbe und der Verbindung beider Techniken. Die Versuche beschränkten sich vorläufig darauf, die Vorzüge und Hindernisse kennen zu lernen, welche sich bei der Ausführung dieser Verzierungsweisen bemerkbar machen, und die nötigen Handgriffe zu ermitteln, durch welche solche Arbeiten auf die einfachste und vollkommenste Weise hergestellt werden können.

Der Verein für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin erläßt Preisausschreiben: 1. Entwurf zu einem Herrenschreibtisch mit Stuhl, deren Ausführung den Kostenbetrag von zusammen 500 Mark nicht überschreiten darf. 2. Entwurf zu einem Halsschmuck, im Werte von 300 Mark, Zeichnung in natürlicher Größe. Für die drei besten Arbeiten sind je drei Preise ausgesetzt: zu 100 Mark, 50 Mark und ein Vereinsandenken. Die Zeichnungen sind bis zum 1. April 1889 an den Schriftführer des Vereins, Professor Hildebrandt, Genthinerstr. 37, mit Merkspruch in verschlossenem Umschlag einzuliefern. Die Teilnahme an der Wettbewerbung ist auf die Mitglieder der zum Verbande gehörenden Kunstgewerbevereine beschränkt.

Ausstellungen.

— **Das Kunstgewerbe auf der Kaiser-Jubiläums-Ausstellung zu Brünn.** In den „Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums" berichtet A. Riegl darüber folgendes. Als wichtigste Thatsache verdient bei Besprechung dieser Ausstellung die Beobachtung vorangeschickt zu werden, daß uns daselbst in der That ein einheimisch mährisches Kunstgewerbe in ganz anerkennenswerthem Umfange entgegentritt. Diese Vorbemerkung rechtfertigt sich dadurch, daß infolge der Nähe Wiens und der dadurch bedingten Konkurrenz dem Aufkommen der einheimischen Kunstgewerbetreibenden große Schwierigkeiten entgegenstehen. Es finden sich wohl unter den Ausstellern auch manche, die den Schwerpunkt ihrer Produktion gerade nach der künstlerischen Seite nach Wien verlegt haben, doch ist ihre Zahl gering gegenüber der Masse der ausschließlich in Mähren und mit gebürtigen Mährern arbeitenden Industriellen. Es verdient ferner sofort hervorgehoben zu werden, daß die wesentliche Stütze der mährischen Industriellen in diesem Ringen nach selbständiger Begründung und Ausbildung einer heimischen Kunstindustrie das mährische Gewerbemuseum bildet; man ersieht dies schon daraus, daß in der Regel gerade die besten Ausstellungsgegenstände durch beigelegte Zettel als Arbeiten nach unmittelbaren Mustern in den Sammlungen oder wenigstens nach Vorlagen des Brünner Museums bezeichnet erscheinen.

Die Gruppe der Arbeiten in Edelmetall und Bijouterien ist nur durch zwei Industrielle vertreten, von denen der eine mit größeren Mitteln und auswärtigen Kräften arbeitet, und infolgedessen mitunter viel bessere Leistungen aufzuweisen vermag, als der andere, zu dessen Gunsten aber angeführt werden muß, daß er mit ausschließlich eigenen Mitteln emporzukommen und selbständige Wege zu gehen trachtet. Die kleine Ausstellung des letzteren zeigt infolgedessen einen zwar künstlerisch minder hervorragenden, aber mehr einheitlichen und persönlichen Charakter, während die zahlreichen Arbeiten des ersteren an künstlerischem Werte äußerst ungleich sind. Der geringen Vertretung der Bijouterie entspricht auch der Mangel an eigentlichen Werken der höheren Goldschmiedekunst, namentlich der kirchlichen, überhaupt jener damit zusammenhängenden Techniken, die wie das Emailliren eine höhere kunstgewerbliche Ausbildung im einzelnen zur Voraussetzung haben. Besser steht es mit der Verarbeitung der unedlen Metalle, namentlich des Eisens. An schmiedeeisernen Gebrauchsgegenständen von vorzüglicher Arbeit ist kein Mangel, ebensowenig an Abgüssen mit Verkleidung in Silber, Nickel, Messing und Kupfer. In eigentlichen Originalarbeiten in Kupfer, Zinn, Bronze u. s. w. ist aber eine Lücke.

Eine alte einheimische Industrie Mährens ist die Keramik. Die altbekannten Znaimer Thonwaren erscheinen auf der Ausstellung schwächer vertreten, als man erwarten möchte. Gewöhnliches Gebrauchsgeschirr, aber mit guter Ornamentirung, gelb in braun ausgespart, findet sich nur bei einem Aussteller, anspruchvolleres Fayencegeschirr bei zwei anderen Znaimern. Auch die Ofenindustrie hat mehrere Vertreter geschickt, deren Thätigkeit bereits wie anderwärts den schlichten Kachel-, den architektonisch aufgebauten Renaissance- und den lichten Rokoko-Ofen mit gleicher Virtuosität umfaßt.

Das Kunstglas ist durch Erzeugnisse der Firma Reich & Comp. vertreten, deren Bestreben

auf möglichste Vielseitigkeit gerichtet zu sein scheint. Die eigentliche Glasmalerei übt Skarda in Brünn in aufmunterungswürdiger Weise.

Am zahtreichsten haben sich die Möbelindustriellen eingefunden. Im allgemeinen scheinen es dieselben nicht so sehr auf die Herstellung von luxuriösen Prachtwerken, als von gefälligen bürgerlichen Gebrauchsmöbetn angelegt zu haben; auch sind sie fast ausschtießtich der Renaissance treu geblieben, was freilich weniger aus Neigung als aus mangelnder Fertigteit in den späteren Stilen zu erklären sein dürfte. Auch lagen ihnen gerade für Renaissancemöbel in der reichhaltigen Möbelsammlung des Brünner Museums ganz vortreffliche Muster vor. Ausgesprochenes Rokoko-Ornament trägt bloß ein Interieur zur Schau, das aber von einer Konfektionsfirma ausgestellt wurde. Daneben begegnen uns Versuche in bunter Intarsia, in Brandtechnik, in Anpassung gebogener Möbel an die herrschenden alten Stilweisen, worunter die Renaissance offenbar am atterunglücklichsten gewählt wäre, in Verkleidung von Flächen mit gotischem Maßwerk, darunter eine Kredenz vom Aussehen eines Altarbaues und anderes mehr. Musterarbeiten, an denen aber etwas von steifem Schulcharakter kleben geblieben ist, hat die Fachschule für Holzindustrie in Wallachisch-Meseritsch vorgeführt.

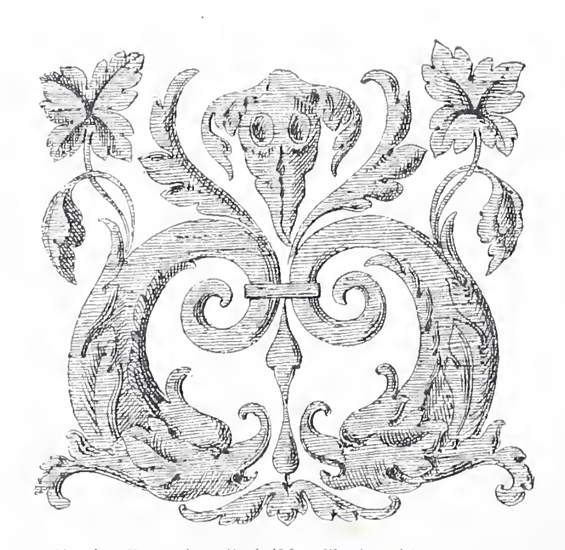
Die mährische Textilindustrie wendet sich im wesentlichen der Herstellung von Tuchen zu, wobei für Bethätigung der Kunst nicht viel Raum geboten erscheint. Am ehesten tritt diese in den Probearbeiten der Webeschulen des nördlichen Mährens zu Tage, wo sich bereits die Berührungen mit der chlesischen Leinenweberei bemerkbar machen.

Auf die Stickerei hat offenbar das neuerwachte Interesse für die Überreste der in Mähren früher in Übung gewesenen textilen Hausindustrie fördernd eingewirkt. Man zeigt sich vielfach bestrebt, diese zahlreich erhaltenen Muster zu kopiren, was mit Rücksicht auf den reinen Renaissancecharakter dieser in lokaler Isolirung stecken gebliebenen Renaissancestickerei nach der technischen Seite keine Schwierigkeiten bietet. Was sonst von Damenarbeiten vorliegt, gewährt mit wenigen Ausnahmen kein günstiges Bild. Bei den Leistungen des Blinden- und des Taubstummen-Instituts mag der Wille für das Werk gelten, bei den Arbeiten des Frauen-Erwerbvereins trifft aber eine solche Rücksicht nicht mehr zu.

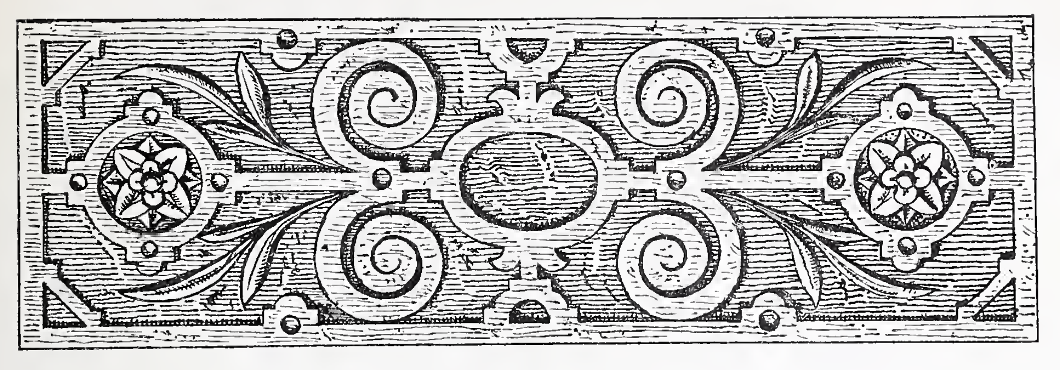
Kopenhagen. Nach den jetzt vorliegenden Berechnungen wird die Kopenhagener Ausstellung vom vergangenen Jahre einen Überschuß von 40- bis 50 000 Kronen ergeben. Die gewonnene Summe soll dem Vernehmen nach zur Gründung eines kunstgewerblichen Museums verwandt werden.

Vermischtes.

Alte Preisangabe eines emaillirten Glases. In Hans von Schweinichens Denkwürdigkeiten findet sich zum Jahr 1593 (S. 417 der Ausgabe von Oesterley) folgende interessante Notiz, die ich bisher nicht verwertet finde und die deshalb hier stehen mag, zu Nutz und Frommen der Glassammler. „Ich habe Hans Wolf Pernsdorfer, als den Holsteinischen Gesandten, ein Glas gen den Sagan hernach holen lassen und ihm verehret, mit mein 8 Wappen, welches mich 6 Thaler gestanden (d. h. gekostet).“ Daß es sich hier um ein emaillirtes Glas handelt, kann nicht zweifelhaft sein. A. P.



Aus der Borte eines flandrischen Wandteppichs, um 1500.



Füllung vom Portal des Gymnasiums zu Koblenz.

Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888.

Von Arthur Pabst.

(Fortsetzung.)

Durch den ablehnenden Beschluß des Verbandes keramischer Gewerbe Deutschlands, die Münchener Ausstellung nicht als Verband zu beschicken, war von vornherein die Hoffnung abgeschnitten, die deutsche Kunsttöpferei, von deren gewaltiger Ausdehnung und Bedeutung der Laie sich nur schwer einen Begriff zu machen vermag, einigermaßen übersichtlich vertreten zu sehen. Um so erfreulicher war es, daß eine Anzahl der ersten Firmen sich doch bereit gefunden hatte, selbständig auszustellen; gaben diese Gruppen auch kein Bild von dem Umfang des keramischen Betriebes in Deutschland, so zeigten sie doch die höchsten Leistungen auf diesem Gebiete.

In erster Linie ist hier die königl. Porzellanmanufaktur zu Berlin zu nennen, deren Leistungen geradezu verblüffend wirkten. Wir haben schon früher (Kunstgewerbeblatt II. S. 118) auf die stetigen sicheren und bedeutenden Fortschritte dieser viel angefeindeten Anstalt hingewiesen, deren höchste künstlerische Leistungsfähigkeit freilich erst hier zu Tage trat. Nach jeder Richtung hin stellten sich die Erzeugnisse der Anstalt als vollendet dar: Modellirung, Malerei, technische Vollendung alter und neuer Verfahrungsweisen, alles stand auf der höchsten Höhe. Meisterhaft war auch die Ausstellung arrangirt, wozu der überaus günstige Platz wesentlich beitrug. Es war denn auch nur eine Stimme des Lobes und freudiger Überraschung, in welche selbst heimliche und offene Gegner einzustimmen genötigt waren. Dagegen trat die Ausstellung der Meißener Manufaktur allerdings zurück; schon das Arrangement war wenig glücklich. Die Anstalt läßt es zwar an mannigfachen Anstrengungen nicht fehlen — so waren recht gelungene Arbeiten in der „pâte sur pâte"-Technik ausgestellt — doch drückt der ausgesprochene Zweck — Geld zu verdienen und Überschüsse abzuwerfen — ihren Arbeiten den Stempel auf. Die vortrefflichen alten Modelle sind freilich unverwüstlich, werden immer wiederholt und mit Recht bewundert; was an neuen zu sehen war, war teilweise recht ungeschickt, mehr in Metallcharakter gefertigt; auch hinsichtlich der Malerei konnte man schwere Bedenken nicht unterdrücken. Man darf und muß bei den großen Staatsmanufakturen und ihren Leistungen einen strengeren Maßstab der Beurteilung anlegen als bei Privatanstalten: nur wenn sie wirklich die Führung haben und sich auf der Höhe halten, ist ihre Existenz berechtigt. Stehen sie aber auf solcher Höhe wie Berlin, dann sollte billigerweise — wir wiederholen hier einen öfter ausgesprochenen Wunsch — weniger als bisher für den Verkauf und mehr zum Zwecke der Ausstattung öffentlicher Gebäude gearbeitet werden. Beweist doch das mächtige Fliesentableau nach Kips' Entwurf, daß die Manufaktur wohl in der Lage wäre, einmal eine ganze Fassade mit

gemaltem Porzellan zu bekleiden, und die köstliche Uhr nach Schley's Modell würde dem neuen Kaiserpalast in Straßburg zum edelsten Schmuck gereichen.

fortwährend außergewöhnliche Fortschritte zu verzeichnen sind: sie tritt gewissermaßen ergänzend neben die Staatsmanufakturen. Das Hauptgebiet der Produktion ist Steinzeug,



Kreuz. Silber, teilweise vergoldet und emaillirt.
Entworfen und modellirt von G. Keppler, ausgeführt von Wehrle & Co. in Pforzheim.

Neben diesen beiden großer Staatsanstalten hatten Villeroy & Boch Erzeugnisse ihrer verschiedenen Fabriken — nicht als einheitliche Gruppe, sondern an veschiedenen Stellen — ausgestellt. Die vielseitige Thätigkeit dieser Weltfirma bringt es mit sich, daß auch hier Steingut und Majolika unter Anwendung der verschiedensten Verfahrungsweisen, die allerdings zum Teil nur von speziellen Sachverständigen gewürdigt werden können. Einen vollwichtigen Beweis ihres Könnens auf diesen Gebieten hatte die Firma in dem köstlichen Jagdzimmer nach

O. Hupps Entwurf gegeben, welches gleichsam eine Kollektivausstellung darstellte. Der Fußboden, in Thonwürfelmosaik hergestellt, zeigte die wirkungsvolle Verwendbarkeit dieser Technik auch für profane Gebäude; die Thürumrahmung und Säule mit der Figur der Diana, sowie Plafond- und Wandbekleidung weisen erhebliche Fortschritte gegen die verwandten Arbeiten in Berlin (Kunstgewerbemuseum, Kaiserhallen) auf: hoffentlich ist die Zeit nicht mehr fern, wo dies schöne und saubere Material der Fliesen auch bei uns die wohlverdiente allgemeine Verbreitung findet wie in England. Des großen Fliesenbildes von W. Timm, welcher neuerdings seine reichen Erfahrungen und sein Können in den Dienst der Dresdener Fabrik gestellt hat, nach Meyerheims Antilopenjagd haben wir früher ausführlich gedacht.

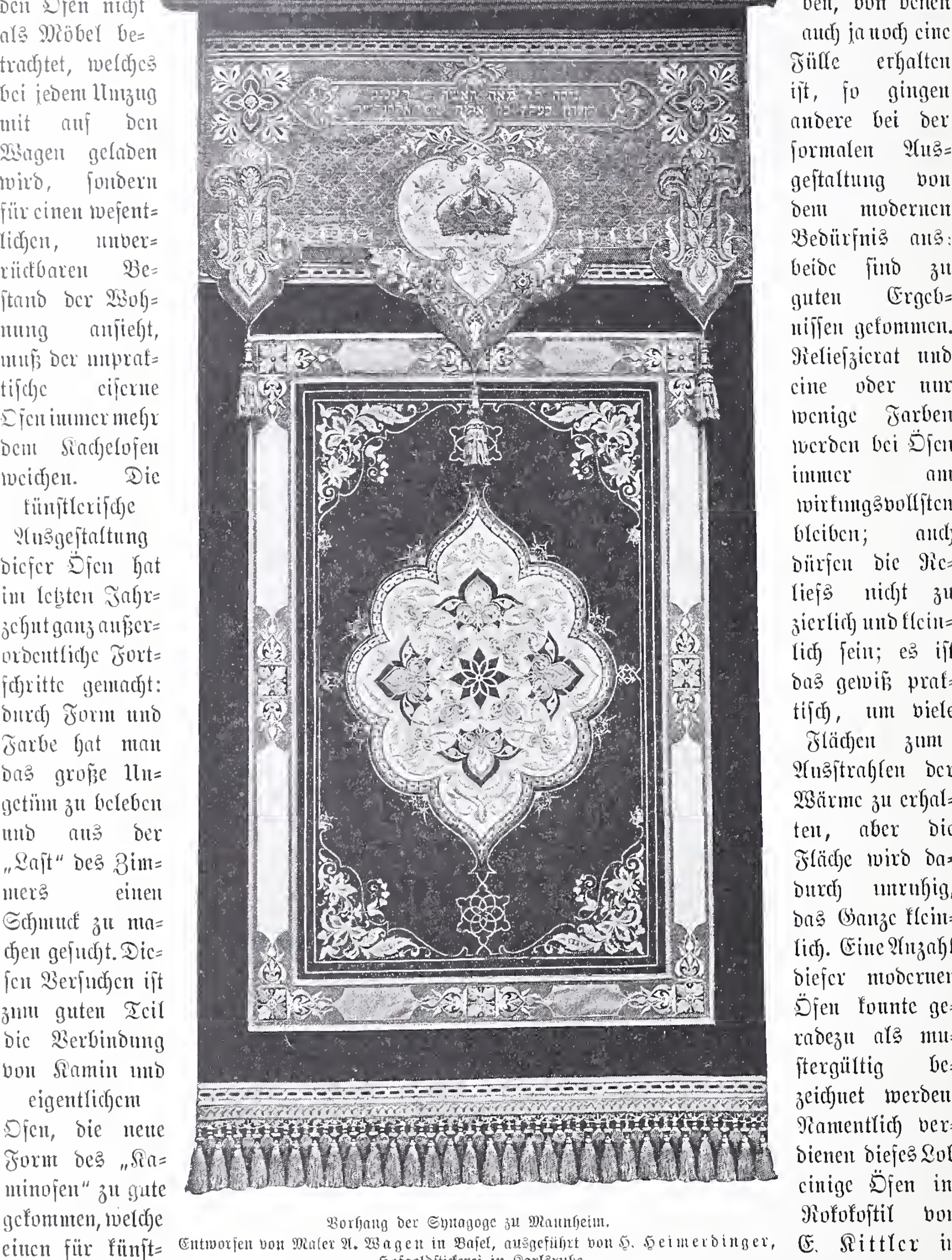
Sehr erfreulich zeigte sich das Bestreben, auch das billige Tafelgeschirr nicht nur im Dekor — wozu ja die Leichtigkeit des Druckes genügend Mittel bietet — sondern auch in den Formen zu verbessern. So hatten Römer & Födisch in Fraureuth einen derartigen gelungenen Versuch gemacht, der allerdings durch bessere Malerei noch zu heben sein dürfte. Der Aufschwung, welchen die Fabrikation von Luxus- und Ziergefäßen in Majolika genommen hat, und die dadurch gesteigerte Konkurrenz hat leider nicht dazu geführt, diese Erzeugnisse auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu führen, sondern meist ins Gegenteil. Nur wenige Firmen können sich rühmen, auf ihren Wegen künstlerisch wirklich vorwärts gekommen zu sein: so die Thonwarenfabrik der Magdeburger Bau- und Kreditbank, deren schöner Springbrunnen in Majolika neben den Öfen eine Hauptzierde der Magdeburger Ausstellung bildete. Andere Fabriken, welche früher an der Spitze marschirten, sind entschieden zurückgegangen, und zwar wesentlich durch die unglückliche Sucht, gleichstrebende Firmen durch neue Modelle zu übertreffen. Das Rokoko hat es ihnen angethan, und wahre Ungeheuer von Vasen, Leuchtern, Urnen ꝛc. bunt und schreiend bemalt sind in diesem Stil zu Tage gekommen. Nun ist aber keine Stilart so ungeeignet für Majolika als das Rokoko: denn diese Kunst verlangt unerläßlich sorgfältige Durcharbeitung in formaler Hinsicht, Schärfe und Präzision in den Details. Das giebt der gewöhnliche Thon schon an und für sich nicht her, und die farbigen Glasuren decken vollends alle Schärfe; es wird eine schwülstige, wüste Masse aus solch einem Gefäß, verunglückt in Form und Farben. Würden die betreffenden Herren Fabrikanten gelegentlich Sammlungen älterer keramischer Arbeiten besuchen, wo sie nach ihrer Meinung allerdings nichts mehr lernen können, so würden sie leicht finden, daß die Fayencen der Rokokozeit nicht gerade das Beste sind; auch damals kämpfte das Material mit den Formen der Zeit und half sich damit, so gut oder schlecht es eben gehen wollte, Porzellan nachzuahmen oder zu ersetzen: weißes Email und farbige Staffirung. Sehr traurig waren die Versuche von Gebr. Dryander in Niederweiler, welche die schönen Figürchen der Custineschen Fabrik unter Benutzung der alten Formen in jammervoller Weise nachgemacht hatten: die Schönheit der alten Modelle war freilich selbst in diesen elenden Machwerken nicht zu verwischen und hat wohl manchen Künstler angesprochen; dies hat gewiß allein die Aufnahme der Fabrikate in die Ausstellung ermöglicht. Die sonstigen Leistungen der Fabrik erhoben sich nicht über kindische Versuche.

Auch in Verwendung der Formen von sog. Bauerntöpferei und halbbarbarischer Völker dürfte etwas mehr Vorsicht und Auswahl zu beobachten sein: der Gegensatz zwischen Form und Dekor, wie ihn z. B. manche der bekannten ungarischen Fayencen mit ihren leuchtenden Farben und reichlicher Vergoldung zeigen, tritt leicht sehr grell hervor.

Neben den eigentlichen Fabriken hatte sich auch aus dem großen Troß der Dilettanten eine Anzahl eingefunden. Gewiß hat man hier mit anderem Maß zu messen als bei den ersteren: aber wer es wagt, auf dem Kampfplatz zu erscheinen, muß doch auch gerüstet sein. Das war nun nicht überall der Fall, und mancher wäre besser zu Hause geblieben. Doch zeigten sich gerade unter den Arbeiten der weiblichen Aussteller vielfach neben ernstem Fleiß und Streben auch recht erfreuliche Erfolge. Merkwürdig ist es — eine Beobachtung, die nicht bloß in München zu machen war — wie wenig Damen Porzellan zu malen verstehen, während sie für die Fayencemalerei durchweg mehr Geschick verraten. Die Blümchen auf dem Porzellangerät sind zimperlich, ohne Kraft und Saft in Form und Farbe, und zum figürlichen Dekor werden die verkehrtesten Muster — Kate Greenway und ähnliche — mit seltenem Geschick ausgewählt.

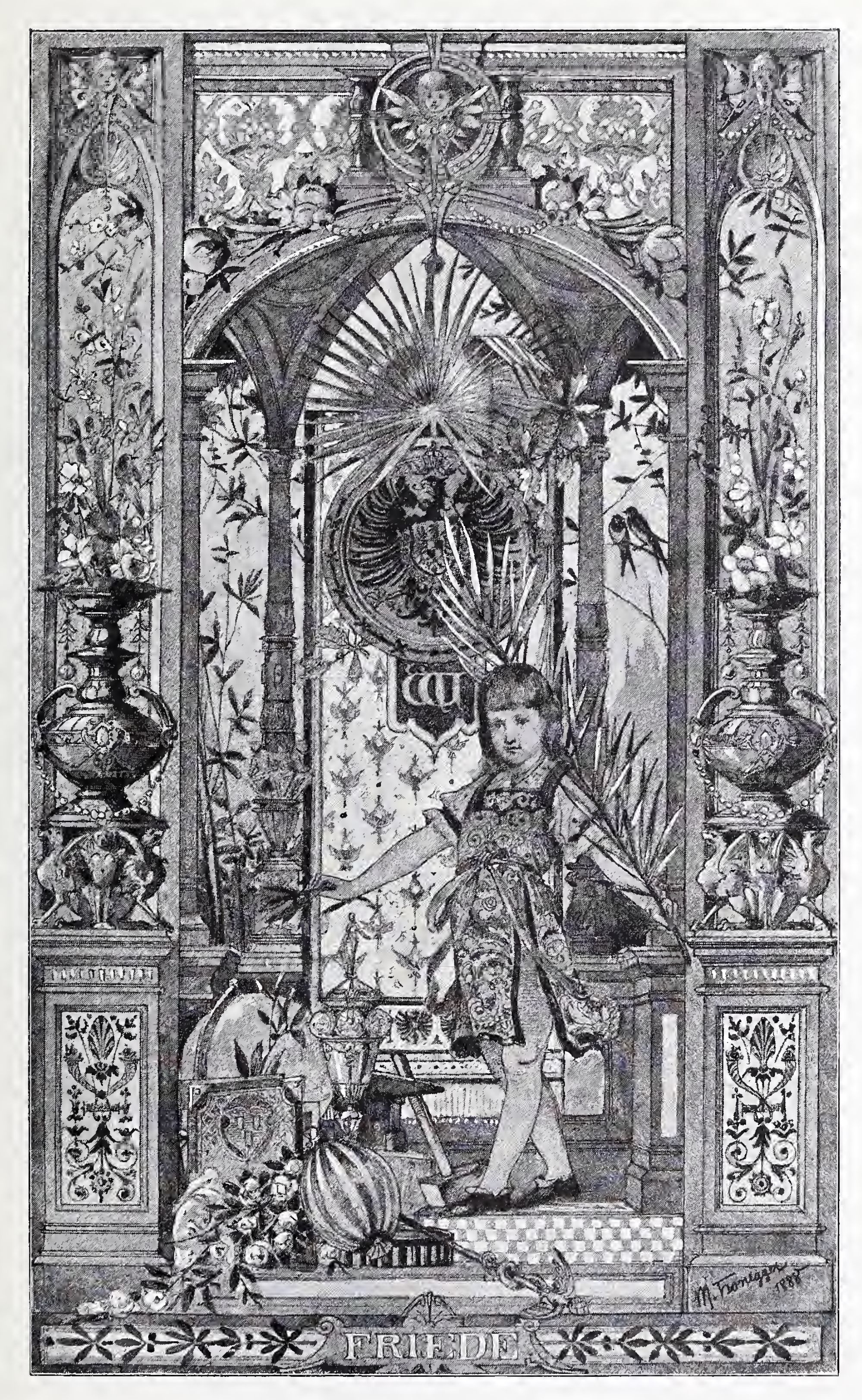
Watteau und Genossen scheinen den Damen unbekannt geblieben zu sein.

In denjenigen Teilen unseres Vaterlandes, in denen man den Ofen nicht als Möbel betrachtet, welches bei jedem Umzug mit auf den Wagen geladen wird, sondern für einen wesentlichen, unverrückbaren Bestand der Wohnung ansieht, muß der unpraktische eiserne Ofen immer mehr dem Kachelofen weichen. Die künstlerische Ausgestaltung dieser Öfen hat im letzten Jahrzehnt ganz außerordentliche Fortschritte gemacht: durch Form und Farbe hat man das große Ungetüm zu beleben und aus der „Last“ des Zimmers einen Schmuck zu machen gesucht. Diesen Versuchen ist zum guten Teil die Verbindung von Kamin und eigentlichem Ofen, die neue Form des „Kaminofen“ zu gute gekommen, welche einen für künstlerische Zwecke sehr praktischen Ausbau von selbst an die Hand giebt.



Vorhang der Synagoge zu Mannheim.
Entworfen von Maler A. Wagen in Basel, ausgeführt von H. Heimerdinger, Hofgoldstickerei in Karlsruhe.

So sind denn auf diesem Gebiet durchweg recht gute Leistungen zu verzeichnen, sie gehörten zu dem Erfreulichsten, was die Ausstellung bot. Suchten manche Fabriken ihre Erfolge in möglichster enger Anlehnung an alte Öfen oder Nachahmung derselben, von denen auch ja noch eine Fülle erhalten ist, so gingen andere bei der formalen Ausgestaltung von dem modernen Bedürfnis aus: beide sind zu guten Ergebnissen gekommen. Reliefzierat und eine oder nur wenige Farben werden bei Öfen immer am wirkungsvollsten bleiben; auch dürfen die Reliefs nicht zu zierlich und kleinlich sein; es ist das gewiß praktisch, um viele Flächen zum Ausstrahlen der Wärme zu erhalten, aber die Fläche wird dadurch unruhig, das Ganze kleinlich. Eine Anzahl dieser modernen Öfen konnte geradezu als mustergültig bezeichnet werden. Namentlich verdienen dieses Lob einige Öfen im Rokokostil von E. Kittler in Schwabach, zu deren geschickter Form eine treffliche mäßige Vergoldung als höchst wirkungsvoll hinzutrat. Erfreulich war hier zu bemerken, daß nicht bloß die Mittelpunkte künstlerischen Schaffens Hervor-



Geätzte Scheibe. , Entworfen und gezeichnet von M. Honegger,
ausgeführt von O. Vittali in Offenburg.

ragendes leisten, sondern daß auch kleinere Orte, selbst solche, wo sonst kaum ernstlich etwas erzeugt wird, sehr achtungswerte Produkte eingesandt hatten. Bei der allmählich vorrückenden Verbreitung der Kachelöfen auch nach jenen Ländern, welche sich heute noch der Kaminheizung erfreuen, dürfte sich übrigens diesem Gebiet kunstgewerblicher Thätigkeit, auf welchem Deutschland unbestritten die Führung hat, ein großes Feld für den Export eröffnen.

In weit geringerem Umfang als die Keramik hatte die Glasindustrie die Ausstellung beschickt. Dafür waren hier durchweg sehr stolze Leistungen, zum Teil wesentliche Fortschritte zu verzeichnen. Auf alter unerreichter Höhe stand J. u. L. Lobmeyr in Wien, dessen Kollektion den Freund schöner Glasarbeit immer und immer wieder anzieht. Auch Theresienthal hatte vortrefflich ausgestellt und ihren Erzeugnissen als Wiederbelebung einer alten Technik die „Malerei zwischen Glas" einverleibt. Ganz vorzüglich gelungen sind die Arbeiten in tiefem Kristallschliff, zum Teil Kopien alter Arbeiten, welche C. Harsch & Co. in Berlin in Schlesien anfertigen läßt. Diese köstlichen Arbeiten wirken fast wie Edelmetall, sind besser als irgend welche anderen Erzeugnisse geeignet, auch dem Laien den Wert der Handarbeit gegenüber den durch Maschinen hergestellten Arbeiten vor Augen zu führen. Als ein hochbedeutender Fortschritt auf dem Gebiet der Glasfabrikation darf die von der „Rheinischen Glashüttenaktiengesellschaft in Köln-Ehrenfeld" — man darf sagen — wiedererfundene Herstellung des echten in der Masse gefärbten Goldrubinglases angesehen werden. Wir haben oben (S. 13) schon auf diese Erfindung hingewiesen, die man vergeblich von anderer Seite zu verkleinern sich bestrebt hat. Übrigens dürfte die Sache doch eine weitere Bedeutung haben, als es auf den ersten Blick erscheint; wird auch das Gebiet dieses kostbaren und edlen Materials im großen immer das Luxusglas bleiben, so dürfte ihm doch auch in der Verwendung bei größeren Beleuchtungskörpern für elektrisches Licht ein Feld offen stehen.

Arbeiten in gebranntem Glas, Glasmalereien waren nur in geringer Zahl ausgestellt; bei kirchlichen Malereien bleiben sich Künstler und Werkstatt hier im allgemeinen der Stilgesetze bewußt. Bei der Kabinetglasmalerei geht dies Bewußtsein teilweise immer mehr verloren, wozu die traurigen Surrogate, mit denen der Markt heute überschwemmt ist, leider beitragen. — Immer weitere Ausdehnung nimmt die Verwendung weißer Scheiben mit geätzten Mustern oder figürlichen Darstellungen, namentlich zum Verschluß von Flurfenstern, Thüren &c., und es lag nahe, auch die Muster hierfür zu verbessern. In glücklicher Form ist dies in Karlsruhe und München geschehen, wovon die angestellten Proben Zeugnis ablegten.

Endlich sei hier noch der Arbeiten in Emailmalerei gedacht, deren Pflege nach dem Vorgange des Wiener Museums sich jetzt auch die deutschen Kunstgewerbeschulen angelegen sein lassen. Die ausgestellten Wiener Arbeiten hatten wir schon auf der Berliner Jubiläumsausstellung gesehen; diesmal führte auch Fräulein E. Luthmer, eine Schülerin von Hans Macht, recht gelungene Proben ihrer Fertigkeit vor. E. Bastanier in Berlin zeigte in einer schönen Widmungstafel, wie weit er die Technik beherrscht, und wies in gemalten Platten als Möbeleinlagen den richtigen Weg, wie diese Kunst wieder Verbreitung und Boden finden kann. Denn mit der Wiederaufnahme alter Techniken ist so lange nichts gewonnen, als ihr in unserem Leben und Bedarf nicht auch ein Feld der Verwendung und dadurch Lebensfähigkeit gesichert ist. (Schluß folgt.)



Aus der Ornamentstichsammlung des Leipziger Kunstgewerbemuseums.

2. Etienne de Laune.

Hierzu eine Tafel.

Etienne de Laune ist eine der interessantesten Künstlergestalten der französischen Renaissance des 16. Jahrhunderts. Andere waren größer, glänzender und vom Glücke begünstigter; Delaune aber ist nicht allein ein unübertrefflicher Kupferstecher, ein genialer Zeichner und Medailleur, er ist auch in seinem Vaterlande der einzige selbständige Vertreter jener Kleinmeister, die von ca. 1520—1560 in Deutschland blühten; endlich ist er ein Meister, dessen Werke in Verbindung mit der Zeitgeschichte die eigene künstlerische Entwicklung, wie das persönliche Schicksal, mit überraschender Klarheit widerspiegeln.

Es ist höchst auffallend, daß die Franzosen, sonst so fleißig und begeistert bei der Erforschung ihrer nationalen Kunst, diese interessante und dankbare Gestalt noch nicht näher behandelt haben. Unseres Wissens giebt allein Robert-Dumesnil einige nähere Daten, die er vorzugsweise aus den Notizen früherer Sammler zusammengetragen hat. Er stellt auch das Geburtsjahr endgültig fest, das, trotz der auf mehreren Blättern vorhandenen eigenen Angaben des Künstlers, bis dahin ganz verschieden angegeben wurde. Über die Entwicklung giebt er fast nichts, dafür aber nahezu vollständig das Werk des Meisters, den Bericht Mariette's über eine große Anzahl von Handzeichnungen und Skizzen, die heute verloren zu sein scheinen, sowie endlich das einzige gleichzeitige Dokument, in dem Delaune genannt wird.

Dieses Dokument ist ein königliches Patent vom Jahre 1553, betreffend die Anstellung eines Münzmeisters Aubin Ollivier, der sich bei König Heinrich II. mit einem neuen Münzverfahren eingeführt hatte. Als den Gesellschafter Olliviers nennt jenes Patent unsern Delaune.

Dieser, damals 34 Jahre alt, hatte bisher als Goldschmied gearbeitet, ohne daß freilich bis auf ein in England befindliches, ihm zugeschriebenes Stück irgend welche Proben seiner Kunst erhalten wären. Erfolgreicher hat man seine praktische Thätigkeit als Medailleur in einer kleineren Anzahl mit einem S bezeichneter Stücke nachgewiesen. Wie lange diese Thätigkeit währte, zeigt vielleicht sein Auftreten auf einem neuen Felde: im Jahre 1560 beginnt er als Zeichner und Kupferstecher den wichtigsten Teil seiner Laufbahn.

Mit sicherer Hand sticht er, bereits vierzigjährig, nach eigenen Entwürfen wie nach anderen Meistern neben den beliebten biblischen Darstellungen eine Reihe von Porträts, Allegorien, Jagden u. s. w., die meist neben der Jahreszahl mit Stephanus oder S. gezeichnet sind. Zunächst unter dem Einflusse der Schule von Fontainebleau stehend, macht er sich bald selbständig. Seine Schäferspiele und Allegorien sind von unnachahmlicher Grazie und vor allem in ihrer Heiterkeit ganz charakteristisch für jene liebenswürdigste Seite des französischen Nationalcharakters, der unseren Nachbarn nicht verloren gehen möge. Nicht minder originell sind eine Reihe von Goldschmiedevorlagen für Handspiegel, Schalen, Vasenhenkel &c., die er zu gleicher Zeit herausgab.

Diese Periode seiner Produktion wird 1572 unterbrochen. Im Jahre 1573 setzt er nicht mehr zu Namen und Jahreszahl das wichtige cum privilegio regis. Der Künstler arbeitet in der Fremde, und vorsichtshalber muß er jetzt seine Adresse hinzufügen: Argentina. Die Bartholomäusnacht ist hereingebrochen, und Delaune, gleich vielen anderen französischen Künstlern jener Zeit Calvinist, darin glücklicher als Goujon, der erschlagen wird, ist die Flucht gelungen.

Damit beginnt eine neue Periode seines

Schaffens. Mit dem heimischen Boden, aus dem er seine Kraft gezogen, geht ihm die heitere Grazie seiner Schöpfungen verloren. Er muß sich nach dem Geschmacke eines fremden Publikums richten, fremde Einflüsse wirken auf ihn ein und beeinträchtigen vielfach die frische Naivität seines Schaffens. Die Berührung mit den deutschen Künstlern, namentlich die Vorbilder der deutschen Kleinmeister, vermögen mit ihren feinen und fleißigen, aber durchaus enge begrenzten Arbeiten den lebhaften Franzosen wenig anzuregen. Nach dem Muster der letzteren giebt er einige Folgen grotesker Füllungen heraus, andere und figurale Darstellungen folgen, doch mehr und mehr vermißt man den früheren Schwung. Die Phantasie erlahmt ihm, und mit Vorliebe arbeitet er jetzt nach seinem Sohne. Bezeichnend ist es auch für seine Stimmung, daß der einst so heitere, graziöse Meister 1680 eine Folge moralischer Embleme sticht.

Eine Unterbrechung des Straßburger Aufenthalts bezeugen die nach der Thronbesteigung Heinrichs III. wieder in Frankreich herausgegebenen Blätter. Delaune ist heimgekehrt und nimmt einen neuen Aufschwung. Aber, seine Blätter zeigen es, er findet nicht mehr dieselben Verhältnisse: der Bürgerkrieg tobt im Lande und die alte französische Lustigkeit ist gewichen. Statt Schäferspiel und fröhlichen Jagdbildern liefert er Friese mit Tier- und Menschenkämpfen, wildbewegte Scenen, die, man möchte sagen, eine andere Seite des französischen Charakters, die furia francese, zur Darstellung bringen. Selbst der Weiber bemächtigt sich in jenen Darstellungen die Wut des Kampfes: heulend und mit verzerrten Gesichtern schlagen sie mit dem Hausgerät und Gefäßen auf einander ein. Solche wilden Gegenstände drängten sich inmitten des religiösen Bürgerkrieges dem Künstler zur Darstellung auf, seinem Naturell entsprachen sie aber nicht. Dafür ist seine Hand nicht kräftig genug, und auch sein Grabstichel wird schwer. Bald kehrt er, dem Vaterlande fremd geworden, nach Straßburg zurück, wo er, nach einem Aufenthalt in Augsburg, seine Tage wie es scheint, beschlossen hat.

Nur noch selten erkennt man in den Werken jener Zeit die alte, unvergleichlich leichte Hand wieder; er arbeitete aber, wenn auch mit verminderter Kraft, fleißig weiter. Wehmütig berührt es, wenn er auf mehreren Blättern dieser Zeit ausdrücklich foeliciter sculpsit zeichnet, doch berechtigt dies zu der Hoffnung, daß der alte Meister in der deutschen Reichsstadt einen behaglichen Lebensabend gefunden hat. Er starb 1583, sein letzter Stich datirt von 1582.

In eigentümlicher Weise hängt mit der künstlerischen Eigenart und den Lebensschicksalen Delaune's seine Stellung als sogenannter französischer Kleinmeister zusammen. Während einheimische und fremde Künstler jener Epoche durch die Gunst der Könige und Großen zu den höchsten Aufgaben berufen wurden und ihre Gedanken in fürstlichen Bauten, großen Wanddekorationen und zahlreichen Werken der Kleinkunst aussprechen durften, bleibt Delaune mit seiner ungewöhnlichen Begabung und echt französischen Verve von dem Wettbewerbe ausgeschlossen. Nach Art der deutschen Kleinmeister bleibt er in beschränktem Kreise, wie eingeschlossen in kleinbürgerliche Verhältnisse, wie sie wohl in Deutschland, nicht aber in dem Frankreich von damals herrschten. Für diese auffallende Thatsache finden wir nur eine Erklärung: Delaune stand als Protestant, wie auch als echt nationaler Künstler dem Geschmacke der französischen Großen, die sich in jener Zeit der beginnenden Gegenreformation mehr und mehr der italienischen Kunstrichtung und der spanischen Mode zuwandten, ferne. In den Bürger- und Handwerkerkreisen hatte er sein Publikum, das sich an seinen figürlichen Darstellungen erfreute und seine Goldschmiedevorlagen und Ornamente in den Werkstätten benutzte. Aus dieser engen Fühlung mit dem Volke läßt sich auch das echt nationale Gepräge erklären, das seine reifsten Schöpfungen in so seltenem Grade auszeichnet, wie andrerseits die durch keine Rücksicht auf die Besteller eingeschränkte Originalität seiner Werke, die uns selbst ohne jede andere Überlieferung die Entwicklung wie die Lebensschicksale des Meisters bis zu einem gewissen Grade erkennen lassen würden.

von Ubisch.



CVM PRIVILEGIO REGIS STEPHANVS F



CVM PRIVILEGIO REGIS · STEPHANVS · F



CVM PRIVILEGIO REGIS STEPHANVS F



CVM · PRIVILEGIO · REGIS · STEPHANVS · F

Allegorien von Etienne de Laune.

Aus der Ornamentstichsammlung des Leipziger Kunstgewerbemuseums.

2.





Bücherschau.

IX.

Ferdinand Luthmer, Gold und Silber. Handbuch der Edelschmiedekunst. Mit 53 Abbildungen. 272 S. 8⁰. Leipzig, E. A. Seemann. Br. 3.60 M., geb. 4.50 M.

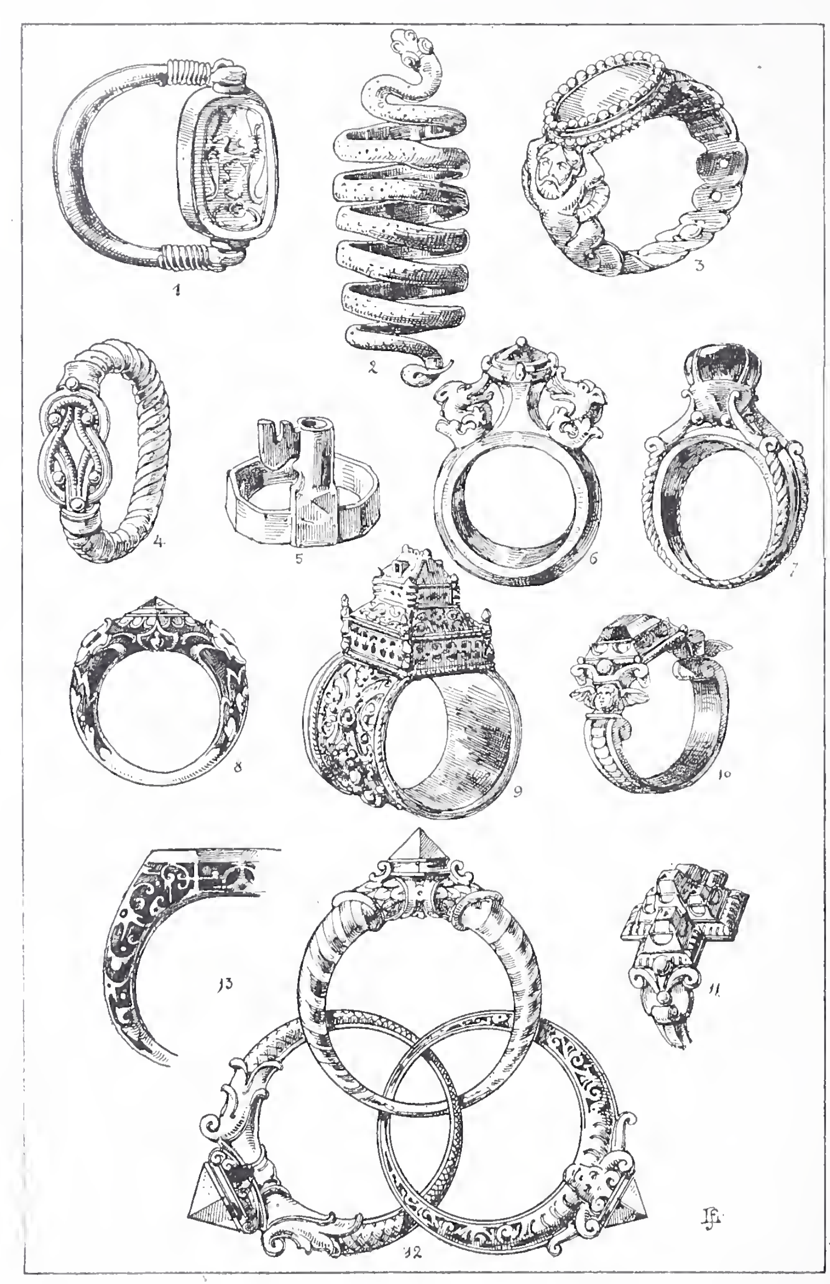
Das Erscheinen eines neuen Seemannschen Kunsthandbuches ist für die beteiligten weiten Kreise ein Ereignis. Keine andere Publikation kommt dem dringenden Bedürfnisse eingehender Belehrung durch Schrift und Bild auf dem Gebiete des Kunsthandwerkes in so eminent praktischer Weise entgegen, wie diese. Der dritte Band dieser Reihe, der uns jetzt vorliegt, schließt sich seinen beiden in meisterhafter Weise von Professor F. S. Meyer bearbeiteten Vorgängern über Ornamentik und Schmiedekunst gut an. Er ist verfaßt von Professor Ferd. Luthmer, dem feingebildeten Künstler und geschmackvollen Schriftsteller, dem wir gerade auf dem Gebiete, das er hier behandelt, schon wertvolle Arbeiten verdanken.

In einer Einleitung, die ungemein klar und lichtvoll gearbeitet ist, bespricht der Verfasser die verschiedenen technischen Prozeduren — läßt auch die neuesten Errungenschaften auf diesem Gebiete, wie das émail à jour, nicht aus — und giebt das Wichtigste über den Schliff der Edelsteine. Er versucht für die verschiedenen Techniken die Ausdrücke zu präzisiren und benennt u. a. das freie Blattwerk an den silbernen Pokalen, für das man lange einen passenden Ausdruck gesucht hat, mit dem englischen Worte scrollwork. Von dem eigentümlichen Querschnitt, den man beim Tauschiren der ausgehobenen Metallrinne giebt, sagt er, daß er „hinter sich gehe"; daß er schwalbenschwanzförmig sei, wäre vielleicht besser gesagt. Beim Niello ist die Bemerkung gewiß richtig, daß das Wiederaufleben dieses Kunstzweiges in Deutschland, obgleich er im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance bei uns heimisch war, dennoch durch ausländische Anregung erfolgt ist, und zwar ist die russische „Tulaarbeit", deren Bekanntschaft wir auf den Weltausstellungen gemacht haben, der Ausgangspunkt gewesen. Nebenbei sei aber bemerkt, daß das ältere Centrum dieser Technik nicht Tula ist, sondern Weliki Ustjug im nördlichen Rußland. Eine alte Zunftordnung verlangte dort, daß das Niello so fest am Metall hafte, daß es nicht springt, wenn die Metallplatte durch Hämmern ausgedehnt wird. In Bezug auf das Email macht der Verfasser die treffliche Bemerkung, daß man aus alten noch erhaltenen Rissen besser als aus den „gründlich gereinigten" Originalen erkennen kann, mit welcher Decenz die alten Meister in der Polychromirung ihrer Silbergeräte vorgingen. Wenn es dem Verfasser vergönnt gewesen wäre, in seinem Buche eine Farbentafel nach jenem herrlich leicht mit Farben angelegten Pokale zu bringen, der sich, ich glaube, in der Jamnitzermappe des Städelschen Institutes befindet, so würde das für unsere Meister eine treffliche Belehrung gewesen sein. Auch ich glaube, wie der Verfasser, daß es sich in diesen und in ähnlichen Fällen um „kaltes Email" handelt, d. h. um Lackfarben. Nachdem Drach neuerdings aus alten Niederschriften festgestellt hat, daß man in früheren Jahrhunderten Schmelz für das (geschmolzene) Email gesagt hat, können wir vielleicht mit diesen beiden Worten: Schmelz und Lack auskommen und brauchen die Bezeichnung „kaltes Email" gar nicht mehr.

In Bezug auf die geschnittenen Steine wäre ein Hinweis auf die vorzügliche Arbeit von Furtwängler im Jahrbuch des Archäologischen Instituts von 1888 wohl besser am Platze, als auf die „Fachlitteratur", ohne Angabe eines Namens.

Den historisch zu behandelnden Stoff greift Luthmer sehr geschickt von zwei Seiten an. Er trennt den Schmuck von den Gefäßen, wie wir ja heute gemeinhin zwischen Juwelier- und Silberarbeit unterscheiden, und giebt zunächst einen Überblick über das Geschmeide, in welchem ich nur ungern die für unsere heimische Kunstgeschichte so wichtigen Schmuckfunde aus der Merovingerzeit vermisse. Abbildungen dieser hochinteressanten Denkmäler hätten mit größter Leichtigkeit aus dem Lindenschmitschen Hand-

buche genommen werden können, und ein Hinweis auf die stilistisch richtige Verwendung von Gold, Silber, Bronze und Eisen an ein und demselben Stücke, wie sie hier vorkommt, wäre



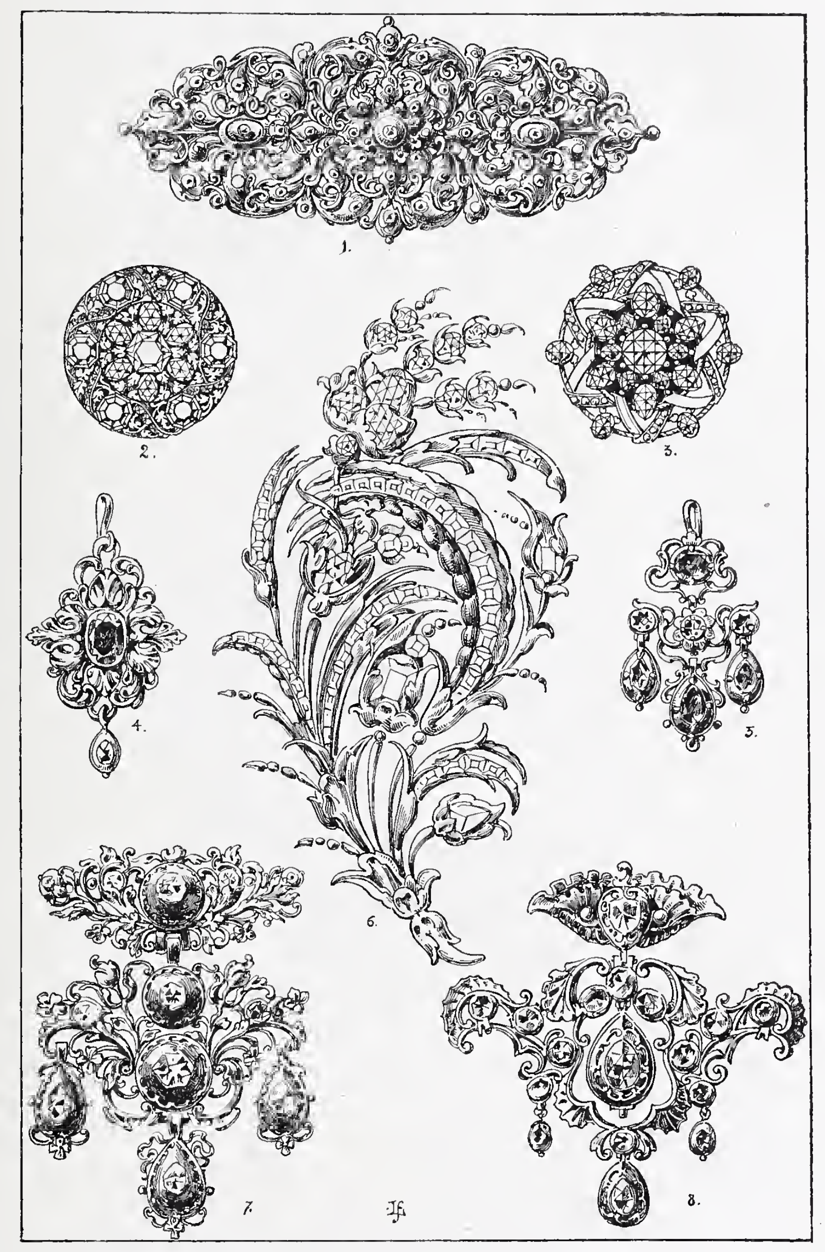
Die Entwickelung des Ringes.
1. Ägyptischer Siegelring. 2. Griechischer Schlangenring (Fund von Kertsch). 3. Antik-römischer Ring (Berliner Antiquarium). 4. Römisch-etruskischer Ring. 5. Römischer Schlüsselring. 6. Gotischer Ring mit hochgestelltem Stein. 7. Gotischer Ring. 8. Renaissancering mit Email. 9. Jüdischer Trauring. 10—13. Renaissanceringe. 12. Ringe mit natürlichem Diamantkrystall. (Aus: Luthmer, Gold und Silber.)

gewiß lehrreich gewesen. Sehr hübsch ist die Abhandlung über den Ring und geschmackvoll die Tafel, die zu ihrer Illustration beigegeben ist. Mit Freuden wird man auch die, in den Handbüchern sonst fehlende, Zusammenstellung der verschiedenen Ordensdekorationen begrüßen.

Im zweiten Abschnitte ist trotz der weiten Verbreitung, den die Abbildungen nach den herrlichen Stücken des Hildesheimer Silberfundes bereits gefunden haben, von einer Reproduzirung derselben mit Recht nicht Umgang genommen, denn trotz der vielen seitdem zu

Tage geförderten römischen Silberarbeiten ist doch keine künstlerisch so reiche Gruppe zusammengekommen. Das Schönste aus anderen Funden führt uns Luthmer übrigens ebenfalls vor. nien an hervorragenden gotischen Silberarbeiten noch sehr reich ist.

Unter den italienischen Goldschmiedearbeiten der Renaissance, welche uns anziehender erscheinen



Brillantschmuck des 18. Jahrhunderts. 1. Agraffe. 2. u. 3. Broschen. 4. u. 5. Ohrgehänge. 7. u. 8. Brustanhänger aus dem bayer. Gewerbemuseum. 6. Aigrette (Kopfschmuck) von Pouget. (Aus: Luthmer, Gold und Silber.)

Für das Mittelalter legt der Verfasser den größten Wert darauf, uns mit einheimischen Stücken bekannt zu machen. Wenn er in diesem Abschnitte auf den Mangel an spanischen Denkmälern hinweist, so bin ich in der Lage, aus eigener Anschauung mitzuteilen, daß Spa- als die erhaltenen Werke Cellini's, wird der Jubiläumshammer in München, dessen Geschichte vor mehreren Jahren durch einen Artikel in der „Allgemeinen Zeitung" festgestellt worden ist, erwähnt sowie die Kassette Farnese in Neapel, welche man nicht nennen sollte, ohne zugleich

auf die ihr im Stile verwandten wunderbaren Kandelaber der Sakristei von St. Peter hinzuweisen. Diese Arbeiten sind die wichtigsten für die vorliegende Periode.

Der Abschnitt über die deutsche Goldschmiedekunst der Renaissance ist mit sehr viel Liebe und Sorgfalt bearbeitet und durch eine Serie vorzüglicher Illustrationen erläutert. Nur die hübsche Pax von Wallbaum ist leider nicht gut gekommen. Eine sorgfältige Untersuchung, welche Professor Rudolf Mayer in Karlsruhe an drei Arbeiten dieses Meisters in den letzten Wochen gemacht hat, lehrt uns, daß seine in Flachrelief gehaltenen Mittelstücke nicht, wie wir bisher glaubten, getrieben, sondern in feinem Gusse hergestellt sind.

Der Verfasser steht auf dem Boden unserer modernen Goldschmiedelitteratur, wenn er Hans Mielich in beiden Teilen seines Werkes in die Darstellung hereinzieht. Ich möchte aber — wie ich es schon an anderer Stelle gethan habe — darauf hinweisen, daß sein Einfluß überschätzt zu werden scheint, und daß es an der Zeit wäre, seinen geistigen Anteil an den Goldschmiedearbeiten seiner Zeit genau abzuwägen.

S. 189 wird in kurzen Worten auf die Goldschmiedemarken als Hilfsmittel zum Erkennen und Bestimmen älterer Goldschmiedearbeiten hingewiesen. Die Darstellung von vier solcher Marken hätte besser weggelassen werden sollen, da drei von ihnen unrichtig wiedergegeben sind.

Die Eingeweihten wissen, in welch kurzer Zeit Professor Luthmer diese Arbeit vollendet hat und mit welchen Schwierigkeiten man in Frankfurt am Main trotz Stadtbibliothek und Städelschem Institut wegen der notwendigen Litteratur zu kämpfen hat. Wir sind dem Verfasser dankbar, daß er uns trotz dieser Hemmnisse so bald mit dem unentbehrlichen Handbüchlein beschenkt hat. Die wenigen Ausstellungen, die wir machen konnten, beweisen, mit welcher Sicherheit der Verfasser das Material beherrscht und mit welchem Takt er es zu verwenden weiß.

X.

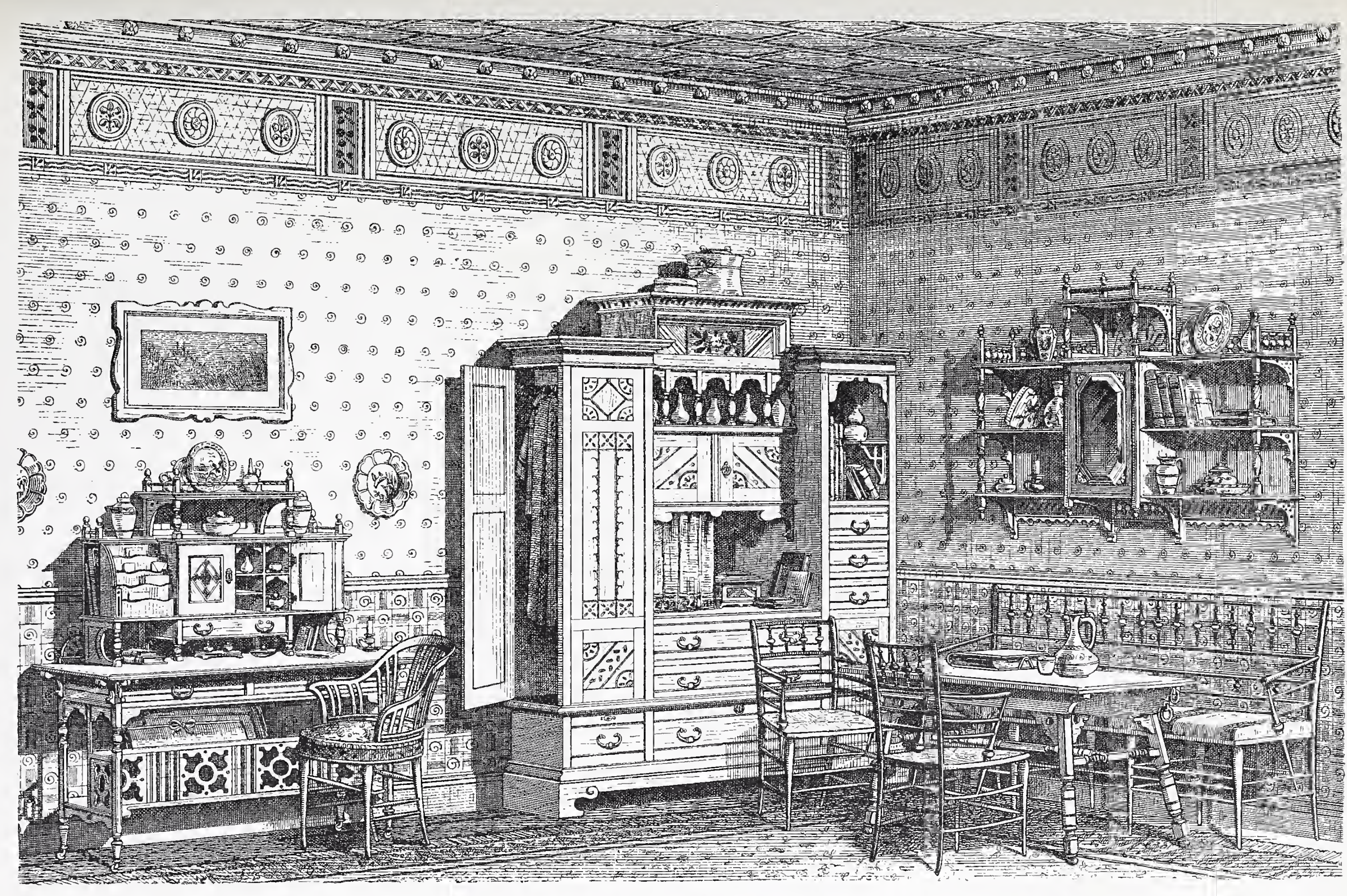
Die Wohnungsausstattung der Gegenwart. Herausgegeben, entworfen und gezeichnet von Professor Jean Pape. C. Winter, Dresden 1889.

F. L. Der Fachlehrer für dekorative Architektur an der königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden, der sich u. a. durch sein Detailwerk „Der Möbeltischler der Renaissance" schon vorteilhaft bekannt gemacht hat, bietet in einer hübsch ausgestatteten Publikation auf zwölf, nach Federzeichnungen in Lichtdruck ausgeführten Tafeln ideale Beispiele moderner Wohnungsausstattung. Schon mit dieser Bezeichnung ist die Erwartung ausgeschlossen, daß wir es mit einer nach einheitlichen Stilgedanken komponirten Reihe von Räumen zu thun haben. Das Bedürfnis des „modernen" Menschen verlangt bekanntlich für jedes Zimmer des Hauses einen andern, nach unsern Begriffen der jeweiligen Bestimmung sich besonders anpassenden Stil. So sehen wir auch hier die deutsche Renaissance für die Halle, das Wohn- und das Herrenzimmer gewählt; im Speise- und Fremdenzimmer zeigt sich dieser Stil freier behandelt und mit englischen, sogen. Jacobean-Motiven vermischt. Vollständig aus letzterer Tonart ist das „einfache Wohnzimmer", das Kinderzimmer und merkwürdigerweise auch der Damensalon komponirt; Rokoko dagegen für das „Boudoirzimmer" (wohl ein Pleonasmus!) und den „reichen Salon" vorbehalten. Mit Ausnahme der beiden zuletzt genannten Entwürfe zeigen die Blätter eine gute Beherrschung der gewählten Stilarten; in der Vortragsweise, die an manchen Stellen virtuos genannt werden kann, klingen hier und da Erinnerungen an die geistreichen Skizzen des zu früh verstorbenen Felix durch. Eine allzugroße Anhäufung von Möbeln in den meisten der dargestellten Räume, — die natürliche Beigabe eines nicht der Wirklichkeit nachgezeichneten, sondern als Phantasiegebilde entworfenen Interieurs, — mag für manche weniger als Mangel denn als Vorzug gelten. Sicher wird die Sammlung bei Privatleuten, die sich „modern" einrichten, und bei Dekorateuren, welche ihren Bestellern durch Vorlage fertiger Arrangements Mut machen wollen, eine willkommene Aufnahme finden, zumal ein kurzer Text über die Ausführung, in welcher die einzelnen Entwürfe gedacht sind, über Farben- und Stoffwahl genügende Auskunft giebt.

XI.

Dekorationen und Malereien von Antoine Watteau. Auswahl in 60 Tafeln. 1. Lieferung. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth.

Für jede Stilgruppe in den dekorativen Künsten pflegt das Publikum unserer Tage,



Zimmereinrichtung. Aus Pape, Die Wohnungsausstattung der Gegenwart.

welches mit denselben in rascher Reihenfolge sich zu beschäftigen gezwungen ist, nach einem Schlagwort, einem Namen zu suchen, unter dem es eine ganze Reihe von Erscheinungen gemeinverständlich zusammenfassen kann. Eine solche Rolle spielt Watteau für die Dekoration des Rokokostiles; er ist für das große Publikum weitaus der bekannteste Namen dieser Zeit. Und wie unsere Damen schon früher ihre Morgengewänder mit einer „Watteaufalte“ versehen ließen, so bestellen sie jetzt bei ihrem Tapezierer ein Boudoir „à la Watteau“. Die Vorstände unserer kunstgewerblichen Bibliotheken werden die Richtigkeit dieser Beobachtung bezeugen, wenn sie sich erinnern, wie oft bei ihnen grade „die Werke von Watteau“ gefordert wurden. Und wenn sie sich mit Blättern von Meissonier, Gillot, Oppenort oder andern Künstlern dieser überreichen Epoche zu helfen suchten, Watteau war der einzig „echte“. Unzweifelhaft verdient der fruchtbare Meister von Valenciennes diese Bevorzugung vollkommen und Wasmuth kommt also in der oben genannten Herausgabe einem ausgesprochenen Bedürfnisse der Gegenwart entgegen. Leider ist nicht gesagt, nach welchem Gesichtspunkt die Auswahl der sechzig Tafeln aus dem nach Jacquemart grade die Zahl von hundert Blättern umfassenden Werk des Meisters getroffen worden ist.

F. L.

XII.

Chronik der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung in München 1888. Herausgegeben von Dr. Paul von Salvisberg. München, Verlag der Akademischen Monatshefte. 1—10.

Damit die deutsche Kunstgewerbeausstellung des verflossenen Sommers ein greifbares Andenken hinterlasse, nachdem der Zauberpalast am Isarufer verschwunden, hat das veranstaltende Komitee frühzeitig an ein litterarisches Monument gedacht und hierfür die Form einer Chronik gewählt. Ähnliche Unternehmungen bei unseren nationalen Festen des letzten Jahrzehnts haben diese Form so ziemlich eingebürgert; die Seite, von welcher diese Ausstellungschronik ihren Ausgang nahm, machte es selbstverständlich, daß dieselbe in ungewöhnlicher Weise den Charakter eines festlichen Prachtwerkes tragen würde. Verfügt doch dieser Kreis über Meister des Griffels, der Feder und der Leier, wie wenig andere. Der Inhalt gliedert sich nach den verschiedenen Richtungen des Programms: wir finden die eigentliche Chronik, die Geschichte der Ausstellung von dem ersten Auftauchen des Gedankens bis zur Feststellung des Defizits, ferner denjenigen Teil, der als offizielles Organ des Komitee's während der Dauer der Ausstellung den Verkehr des letzteren mit Ausstellern und Publikum vermittelte, und endlich, vielleicht als den dauernd wertvollsten Teil eine Reihe allgemeiner kunst- und kulturhistorischer Aufsätze, Vorbereitungen für die richtige Art des Besuches und zusammenfassende Urteile über das Bild, welches die Ausstellung vom Stand des deutschen Kunstgewerbes gegeben hat. Vielleicht war es etwas gewagt, wenn der Herausgeber dies Urteil „wahr ohne Scheu und treu ohne Schmeichelei“ zu geben versprach. Wenigstens dürften die wenigsten Leser dieser resumirenden Aufsätze von Schricker, Luthmer, Meyer, Macht, Berling u. a. sich ganz des Gefühles einer gewissen Schönfärbung entschlagen, die sicher nur aus der wohlwollenden Absicht entsprang, im großen Publikum die Bedenken der Fachkreise über manche fragwürdige Seite der Ausstellung keinen Platz gewinnen zu lassen. Die äußere Ausstattung der „Chronik“ im Druck und Bilderschmuck ist eine sehr reiche, wenn auch das durchweg angewandte Meisenbachsche Verfahren an vielen Stellen seinen Minderwert gegenüber dem Holzschnitt empfinden läßt. Eine hübsche Zugabe sind die Albumblätter mit den Bildnissen der Komiteemitglieder; nur sollten Irrtümer vermieden sein, wie beim Porträt des preußischen Kommissars, dem (Heft X) ein gänzlich unbekannter Herr untergeschoben ist. Die Unbefangenheit der alten „Kosmographien“, die bei ihren Städtebildern auch nicht eben wählerisch im Holzstock waren und das Beste der Unterschrift überließen, ist doch heute, bei allem Respekt vor dem Alten, kaum noch zeitgemäß. Sicher waren solche Irrtümer vermeidbar, wenn man anstatt des sehr verdienstvollen Herausgebers der „Akademischen Monatshefte“, der den kunstgewerblichen Kreisen doch völlig fern stand, aus den letzteren eine geeignete Persönlichkeit mit der Leitung dieses litterarischen Unternehmens betraut hätte.

— tz —

XIII.

Schattierte Ornamente. Vorlagen für den Freihandzeichenunterricht. Nach Originalmodellen gezeichnet von Emil Riester, Hauptlehrer an der großh. Kunstgewerbeschule zu Pforzheim. 20 Tafeln. Karlsruhe, J. Bielefeld.

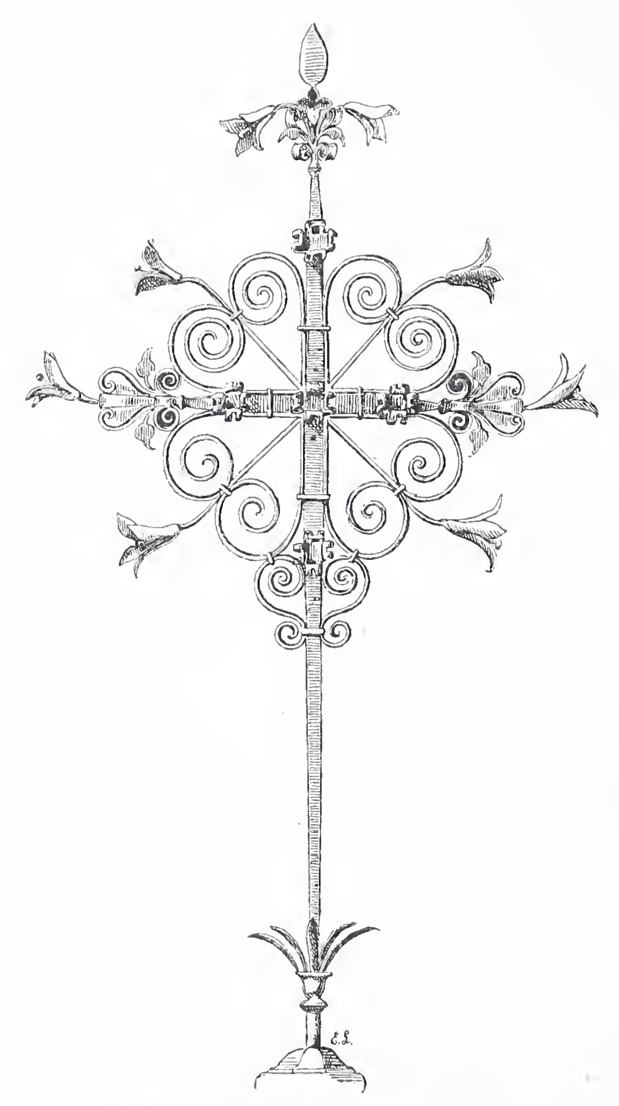
L. — An den meisten deutschen Kunstgewerbeschulen befolgt man heute wohl den Grundsatz, den Schülern die zeichnerische Übung nach Ornamenten, welche im Original plastisch sind, auch nach wirklichen plastischen Modellen zu vermitteln. Bei der verhältnismäßig kurzen Zeit, welche bei allen Fachschulen leider zu Gebote steht, wird der Lehrer immer wünschen müssen, bei diesen Übungen eine Vortragsweise angewendet zu sehen, welche möglichst wenig Zeit in Anspruch nimmt, also mit einfachen Mitteln ein möglichst charakteristisches Bild des körperlichen Originals wiedergiebt. Um den größtenteils gänzlich unvorgebildeten Schülern diese Zeichentechnik vertraut zu machen, wird er dann wohl zu Vorlagetafeln seine Zuflucht nehmen, deren Gebrauch im übrigen grundsätzlich für die Übungen im reinen Flächenornament (Intarsia, Ätzung u. dgl.) beschränkt bleiben sollte. Von diesem Standpunkte aus sind auch die Riesterschen Vorlagen willkommen zu heißen: sie geben in absolut treuem Lichtdruck die Originale wieder, deren schlichte, klare Vortragsweise geradezu mustergültig genannt werden kann. Es ist dieselbe, welche von der Böttcherschen Schule in Berlin geübt wurde; irren wir nicht, so offenbart sich der Herausgeber darin als ein Schüler Kachels. Die Formen sind mit einer scharfen Umrißlinie festgestellt, die plastische Bewegung der Blätter durch Schattirung in zwei abgegrenzten Tönen charakterisirt. Es ist dies Verfahren dem weichen Ineinanderarbeiten der Schattentöne vorzuziehen, weil es der Pinseltechnik entspricht, welche ein großer Teil der Schüler kunstgewerblicher Anstalten in der späteren Praxis anzuwenden hat; vor allem wird der mit Leimfarbe arbeitende Stubenmaler nicht früh genug daran gewöhnt werden können, sich die Schatten in die einzelnen, bestimmt konturirten Tonlagen zu zerlegen, deren Wiedergabe die Leimfarbentechnik besonders begünstigt. Die Gegenstände der Vorlagen, durchweg Ornamente in Flachrelief aus der griechisch-römischen Antike und der italienischen Renaissance, sind mit Geschmack ausgewählt, die Stilformen charakteristisch aufgefaßt und deutlich unterschieden. Ein System in der Reihenfolge der Tafeln oder in der Abwechselung zwischen Antike und Renaissance scheint nicht beabsichtigt zu sein. Warum das Kapitäl auf Tafel 16 nur in einzelnen Teilen schattirt wiedergegeben wurde, ist unerfindlich.

Kleine Mitteilungen.

Ausstellungen.

x. — Die Baulichkeiten und Anlagen der Hamburgischen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung sind schon zum großen Teil der Vollendung nahe. Das großartigste Bauwerk ist die am Haupteingang beim Holstenthor liegende Ausstellungshalle, in welcher die Erzeugnisse des Hamburg-Altonaer Gewerbfleißes Aufnahme finden werden. Von einer Central-Kuppelhalle mit 45 Meter Durchmesser gehen rechts und links lange Hauptschiffe ab mit etwa 75 Meter breiten Querschiffen an jedem Ende. Alles ist überaus hell und freundlich, so daß die ausgestellten Gegenstände günstigste Lichtverhältnisse finden. Hinter dieser Haupthalle liegt eine schön angelegte Terrasse, von der aus sich eine Übersicht über das ganze Ausstellungsfeld bietet. Ein mächtiger Springbrunnen wird an heißen Tagen dort Kühlung verbreiten und sich abends durch elektrische Beleuchtungskünste in eine magische Wunderfontäne verwandeln. Weiterhin schweift der Blick geradeaus über abfallende Rasenflächen und einen durch Lustboote malerisch belebten Teich zu der großen Festhalle auf dem entgegengesetzten Abhang des Platzes. In dieser Halle, welche für 3—4000 Personen Raum gewährt, sollen alle Festakte und auch größere Konzerte abgehalten werden. Musikpavillons für die täglich spielenden Kapellen sind außerdem auf der großen Terrasse vor den beiden Querschiffen der Haupthalle angebracht. — Im Schatten uralter Baumkronen liegen links von der Festhalle bunte Zelte, die Erzeugnisse des hamburgischen Gartenbaues bergend, und ganz hinten auf dem höchsten Punkt des Ausstellungsterrains wird von Künstlerhänden eifrig und geheimnisvoll an und in einem originellem Bauwerk geschafft, das den trauten Namen „Wurstglöckle“ führen und als Künstlerkneipe zahlreiche Überraschungen bieten soll. Auf der entgegengesetzten Seite, durch zwei Brücken über das Wasser erreichbar, ragen die

Gebäude der großartigen Handelsausstellung, der Wasserturm sowie die Maschinen- und die Industriehalle hoch empor. Dort soll auch ein gefesselter Luftballon seine regelmäßigen Auffahrten machen. Für die Befriedigung künstlerischer Wünsche wird eine Kunstausstellung vorbereitet und der Schaulust dient ein großes Panorama des Hamburger Brandes, von hiesigen Künstlern ausgeführt. Zahlreiche Wirtschaften, Cafés, Bierhallen und Kostpavillons lassen Befürchtungen in Bezug auf das leibliche Wohl der Besucher nicht aufkommen. Somit sind alle Aussichten vorhanden, daß bei der Eröffnung der Ausstellung am 15. Mai, entgegen den Erfahrungen in den meisten Fällen, nur noch einige unbedeutende Lücken auszufüllen sein werden.



Grabkreuz. Berlin, Kunstgewerbemuseum.




Aufsteigende Ornamente von Franz Clein.
Aus der Ornamentstichsammlung des Leipziger Kunstgewerbemuseums.





Orientalische Fayencen mit Lüsterverzierung.

Von Otto von Falke.

Mit Abbildungen.

Die Verzierung von Fayencen mit metallisch glänzenden Farben, dem sogenannten Lüster, — reflet métallique — ist als eine Spezialität des spanisch-maurischen Geschirres und der Majoliken von Pesaro, Deruta und Gubbio allgemein bekannt. Es ist auch der modernen Industrie schon seit längerer Zeit gelungen, das Geheimnis der Herstellung dieses prächtigen Dekors wieder aufzudecken, und sowohl englische als französische und italienische Keramiker haben davon reichen Gebrauch zu machen gewußt. Nach den Mitteilungen des Pariser Keramikers Th. Deck bestehen die Lüsterfarben in ihren Hauptbestandteilen aus Schwefelkupfer, Schwefeleisen und Ocker. Sie werden auf das fertige, bereits glasirte Gefäß aufgetragen und haften auf der Glasur nach einem besonderen Brande in äußerst dünner Schicht. Eine Politur nach dem Brande läßt den Metallglanz in seiner vollen Reinheit hervortreten. — So groß die Beliebtheit ist, deren sich die spanischen und italienischen Fayencen mit Goldlüster erfreuen, so gering ist die Aufmerksamkeit, die man den verwandten Erzeugnissen der muhammedanischen Keramik des Mittelalters zugewendet hat; in Deutschland vielleicht darum, weil diese orientalischen Arbeiten nur sehr selten in unseren Sammlungen vertreten sind. Sie verdienen aber volle Beachtung schon deshalb, weil ihnen zweifellos das Verdienst zukommt, diese eigentümliche und wirkungsvolle Dekoration der Fayence dem Abendlande übermittelt zu haben. Der Ursprung dieser Technik ist im Orient zu suchen; von Ägypten aus brachten sie die Araber nach Spanien und Sicilien, und die Erzeugnisse dieser Länder waren es, die den Meistern von Pesaro, Deruta und Gubbio als Vorbilder gedient haben.

Als die ursprüngliche Heimat der Fayencen mit Metallreflex betrachtet man gewöhnlich Persien, weil dort lüstrirte Fliesen als Wandbekleidung mittelalterlicher Moscheen noch zahlreich erhalten sind, während in den westlichen Ländern des Islam derartige Denkmäler fehlen. In vielen Fällen wird die Annahme, daß die Araber ihre technischen Kenntnisse in kunstgewerblichen Dingen von den Persern übernommen haben, das Richtige treffen; hier aber ist ein Beweis dafür nicht zu erbringen. Es sind im Gegenteil mehrfache Gründe vorhanden, welche Ägypten den Vorrang zuweisen, obwohl durch Inschriften festgestellt ist, daß manche der persischen Fliesen noch aus dem Beginne des 13. Jahrhunderts herrühren. Für eine hochentwickelte Fabrikation der Fayence mit Goldglanz in Ägypten haben wir als litterarischen Nachweis schon für das 11. Jahrhundert das Zeugnis des persischen Reisenden Nassiri Chosrau vom Jahre 1048. Unter den industriellen Erzeugnissen Ägyptens, die er der Erwähnung für wert hält, erregen seine besondere Bewunderung die goldig schimmernden Fayencen von Misr, einer Vorstadt von Altkairo oder Fostat. Im Schutte dieser Stadt Fostat, in der Nähe des heutigen Kairo, die im 12. Jahrhundert gänzlich zerstört worden ist, haben sich zahlreiche Bruchstücke von Gefäßen gefunden, die mit Tieren und menschlichen Figuren, mit Blattwerk und Schriftzeichen in Goldlüster verziert sind. Dies sind die nachweislich ältesten Reste derartiger Fayencen, und die Beweise zugleich

für die Wahrheit des Berichts Nassiri Chosraus. In Persien dagegen werden die goldglänzenden Geschirre zuerst im 12. Jahrhundert von dem Dichter Farid erwähnt; Fayencenscherben mit Lüster, ganz ähnlich den ägyptischen in Material und Ornament, sind auch hier gefunden worden in den Ruinen von Ray, dem antiken Rhagae. Diese Stadt, in den ersten Jahrhunderten des Kalifates das blühendste und volkreichste Centrum Persiens, wurde von den Mongolen Dschingis-Chans im Jahre 1221 von Grund aus zerstört und hat sich seitdem nie wieder aus ihren Trümmern erhoben. Die dort gefundenen Bruchstücke müssen also spätestens dem 13. Jahrhundert angehören. Bekannt und in Übung war also diese Dekorationsart der Fayence in Persien gleichzeitig oder nur wenig später als im Westen; die Priorität aber ist doch Ägypten zuzuerkennen. Die Industrie war schon früh nicht nur auf Persien und Ägypten beschränkt; im Irak, dem Euphrat- und Tigrisgebiete, ist Bagdad das Centrum derselben gewesen.

Außer den Bruchstücken aus Ray und Fostat und gleichzeitigen persischen Fliesen giebt es noch, wenn auch in geringer Anzahl, wohlerhaltene Fayencegefäße mit Goldlüster aus dieser frühen Periode. Die meisten befinden sich in den an Erzeugnissen muhammedanischer Keramik besonders reichen englischen Museen und Privatsammlungen. Die Gleichartigkeit des Dekors beweist die zeitliche Zusammengehörigkeit dieser Gefäße mit den persischen und ägyptischen Scherben und den Fliesen des 13. Jahrhunderts. Die Fragmente aus den Ruinen von Ray sind in hellen, blassen Goldlüster auf weißem Grund verziert; die bleihaltige Glasur ist durchsichtig und die darunter durchscheinende Masse von gelblich weißem, warmem Ton. Das Ornament bilden flüchtig gezeichnete Linienverschlingungen, sehr skizzenhaft gehaltene menschliche Figuren und blattreiches Ranken-



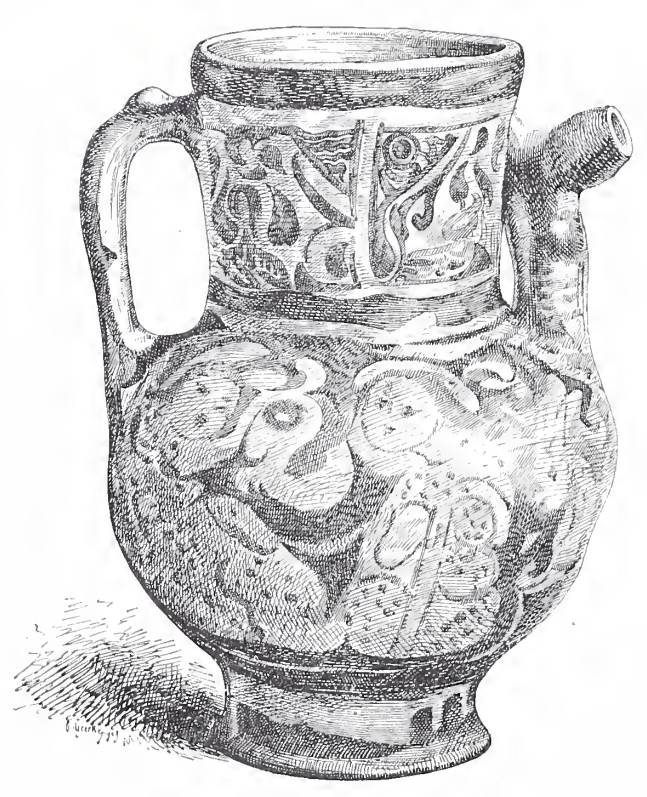


Fig. 1. Fayencekanne. Anfang 13. Jahrh. Privatbesitz, England.

werk, das hier noch die Stelle der später zu so zierlicher Vollendung ausgebildeten Arabeske vertreten muß. Arabische Inschriften werden in dieser Zeit auf Gefäßen fast gar nicht, häufig dagegen bei den Fliesen als Ornament verwendet. Bedeutende Unterschiede zwischen den persischen und ägyptischen Stücken sind nicht vorhanden; sowohl die Motive der Verzierung, als die ziemlich rohe und primitive Ausführung derselben weisen die größte Verwandtschaft auf. Dabei ist freilich zu bemerken, daß bis jetzt nur ein sehr beschränktes Vergleichsmaterial zu Tage gefördert ist. — Die Verzierung der erwähnten Vasen ist dieselbe. Sie haben die gleichen charakteristischen Tiere und menschlichen Figuren mit den unförmigen, nur durch eine sparsame Innenzeichnung gegliederten Körpern und die gleiche regellose Bildung des Blattwerks. Ein Vergleich der abgebildeten Schnabelkanne mit figürlichem Dekor (Fig. 1 u. 2) und des Bruchstückes aus Ray läßt diese Verwandtschaft deutlich erkennen. Da diese Vasen zumeist in Sicilien gefunden wurden, hat man sie als die Erzeugnisse einer sicilisch-arabischen Keramik betrachtet. Ebenso möglich ist es freilich, daß sie vom Orient nach Italien importirt worden sind. Ihre Ähnlichkeit mit den persischen und arabischen Arbeiten kann für ihre genaue Herkunft nichts beweisen, sondern nur die zeitliche Zusammenhörigkeit feststellen; jedenfalls, wenn auch in Sicilien entstanden, tragen sie in allem und jedem orientalischen Charakter.

Weitaus zahlreicher als Gefäße sind aus dieser Periode, dem 13. Jahrhundert, Fliesen erhalten. Das ist sehr erklärlich, denn in ihrer festen Verbindung mit der Wand, namentlich in geheiligten Gebäuden, waren dieselben vor Verschleppung wie vor Zerstörung besser geschützt. Wie erwähnt ist die Herstellungszeit derselben häufig durch ornamental verwertete arabische Inschriften auf den Fliesen genau bestimmt. Die ältesten datirten Stücke in unseren Museen gehören in das 13. Jahrhundert, das früheste bis jetzt publizirte Datum nennt, in christliche Zeitrechnung übertragen, das Jahr 1217. Alle diese Fliesen sind persischer Herkunft; in größeren Mengen haben sie sich in ihrer alten Verwendung noch in den Moscheen der Städte Tauris, Natinz, Veramin und Kaschan erhalten. Während die figurenreichen Darstellungen auf den altorientalischen Fliesen von Ninive und Susa und die Blumenmuster der polychromen Fayencen des 16. und 17. Jahrhunderts sich über die ganze Wand erstrecken, über die Fugen der einzelnen Stücke hinweglaufend, trägt hier jede Platte ihr Ornament in sich abgeschlossen (Fig. 3 u. 4). Eine Musterung der Wand wird nur durch die Formen der Fliesen selbst hergestellt. Wo nicht die spezielle Verwendung des Stückes als Zwickelfüllung oder als Mittelstück einer Gebetnische eine andere Form bedingt, sind die goldlüstrirten Fliesen regelmäßig aneinander passende stern- und kreuzförmige Platten. Zweifellos ist diese kreuz- und sternförmige Bildung der Fliesen dem Einfluß der Araber zuzuschreiben, die dadurch das von ihnen so bevorzugte und ihrer Kunst eigentümliche geometrische Ornament auch in die Wanddekorationen übertragen konnten. — Die Motive der Ornamentation sind bei den Fliesen dieselben wie bei den Gefäßen. Nur

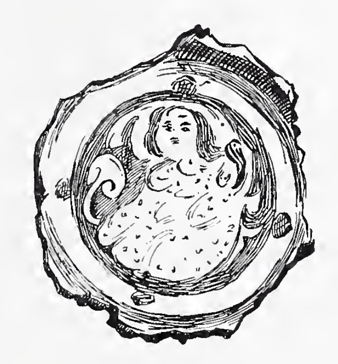


Fig. 2. Schalenboden aus Ray. Anfang 13. Jahrh.

ist zu bemerken, daß die Tierdarstellungen sich hier dauernd erhalten, während sie bei den Gefäßen in der Folgezeit vor den Blumenmustern zurücktreten. Vielfach kommen Paare und Gruppen von Tieren vor, die den bekannten Jagddarstellungen entnommen sind, welche dem Ornamente des sassanidischen Persiens eigentümlich und aus den Geweben dieser Zeit in die muhammedanische Kunst übergegangen sind. Regelmäßig ist bei den Fliesen der Rand durch die Bemalung mit dem Mittelfeld in Kontrast gesetzt; das geschieht häufig dadurch, daß der Rand mit Kobaltblau unter der Glasur bemalt wird, während die Mitte nur mit Gold auf weißem Grunde verziert ist. Dieser Gegensatz zwischen Rand und Mittelfeld hat zur Folge, daß die geometrische Musterung der Wand energischer hervorgehoben wird, als es durch die Fugen zwischen den einzelnen Platten allein möglich ist. — Nicht immer ist die Zeichnung in Gold aufgetragen, sondern oft ist dieselbe in dem

goldenen Grunde weiß ausgespart geblieben. Überhaupt macht sich das Bestreben geltend, den Goldglanz möglichst reichlich und gleichmäßig

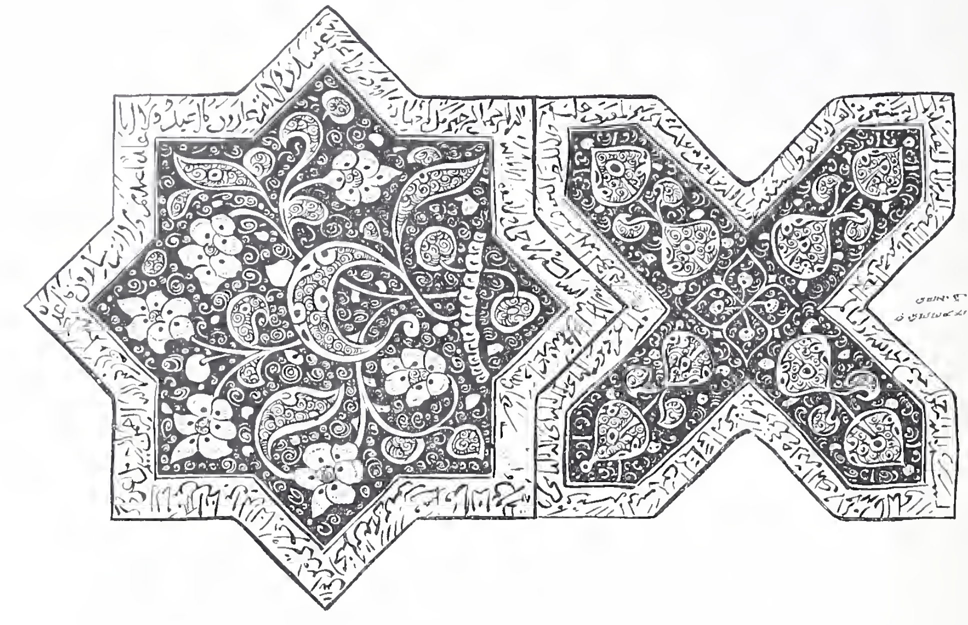


Fig. 3. Persische Fliesen. Zweite Hälfte 13. Jahrh. Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin.

über die Fläche hin zu verteilen; größere weiße Flecken sind deshalb vermieden, und wo sie die Darstellung mit sich bringt, wird das helle



Fig. 4. Fliesen aus dem 14. Jahrh. Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin.

Weiß durch eine reichere Innenzeichnung und ein Überstreuen mit goldenen Tupfen gemildert. Andererseits werden wiederum im Goldgrunde außer der Hauptzeichnung sehr zierliche und feine Arabesken weiß ausgespart. Da es weniger auf eine genau durchgeführte und deutliche Zeichnung als auf eine möglichst glänzende und schimmernde Wirkung ankam, ist die Oberfläche der Fliesen vielfach in flachem und unregelmäßigem Relief gepreßt. Die Deutlichkeit der Zeichnung leidet darunter, aber die Wirkung des Goldglanzes wird durch die wellig bewegte Fläche bedentend erhöht.

Dem Wunsche, die Innenwände der Moscheen mit einem goldstrahlenden und zugleich dauerhaften Überzug zu verzieren, verdankt vielleicht die Technik des Goldlüsters überhaupt ihre Entstehung. Daß bei dieser Dekoration nicht an eine Nachahmung der glänzenden Wirkung von Metallgefäßen, gewissermaßen an ein Surrogat für dieselben gedacht werden kann, ist bei der Verschiedenheit des Materials und aller sonstigen Eigenschaften von vornherein klar. Für die arabische Architektur aber hat das Bedürfnis nach einem derartigen goldigen Schmuck bestanden. Die Araber hatten, als sie ihre ersten bedeutenderen Moscheen erbauten, mehrfach byzantinische Künstler zu Hilfe gerufen. Diese brachten für die Innendekoration die in Byzanz bevorzugte Technik der Glasmosaik zur Anwendung, und ihrem eigenen wie dem arabischen Geschmacke entsprechend unterließen sie es nicht, dem Goldgrunde den weitesten Spielraum zu gewähren. Das ist von den zwei großartigsten Moscheen überliefert; sowohl die Moschee des Kalifen Walid in Damaskus, wie diejenige Abd-ur-Rhamans in Cordova war mit goldgrundirten Mosaiken innen bekleidet. Als die Araber später an die Stelle der Glasmosaik die Bekleidung der Wände mit Fayenceplatten treten ließen, wollte man auf den vielbewunderten Goldglanz der ersteren nicht gänzlich Verzicht leisten und hier mag zuerst die Technik der Lüsterfarben als Ersatz eingetreten sein.

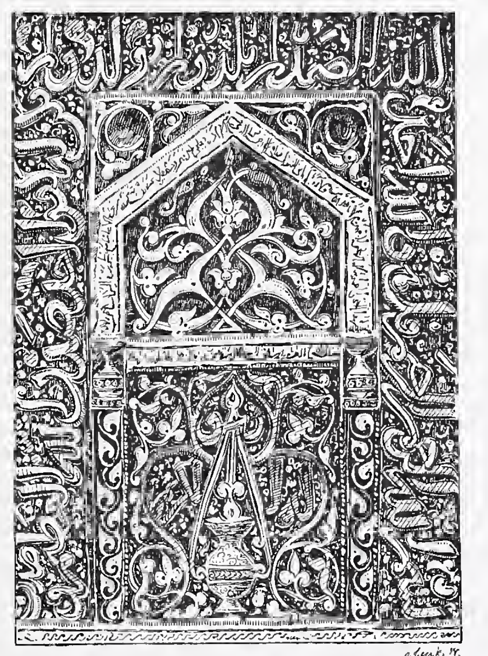


Fig. 5. Mittelstück einer Gebetnische. 14. Jahrh.

Das spätere Mittelalter hat eine bedeutendere Anzahl orientalischer Fayencegefäße mit Lüster überliefert, wenngleich auch diese immer noch zu den Seltenheiten gehören. Erhalten sind meist bauchige Flaschen und Schalen, seltener Teller und Kannen (Fig. 5, 6 u. 7). Die Verzierung besteht regelmäßig aus Pflanzenornament, Blumen und Blättern, bald in freier Anordnung über die Fläche verteilt, bald in Streifen und ovalen Feldern zusammengefaßt. In das Blattwerk sind zuweilen verteilt kleine Tierfiguren, Vögel, Rehe, Hasen und dergleichen. Die Zeichnung ist immer genau und scharf umrissen, von feiner, sehr zierlicher Ausführung. Ein Verschwimmen der Konturen, sonst ein häufiger Fehler bei orientalischen Fayencen, ist hier durch die Technik ausgeschlossen. — Nach der Farbe des Grundes kann man zwei Gruppen unterscheiden. Lüstrirt ist er bei diesen Gefäßen der späteren Periode niemals, wie es bei Fliesen vorkommt. Er ist in den meisten Fällen weiß und zwar ist es



Fig. 6. Persische Fayencen. 15.—16. Jahrh. Privatbesitz, England.

das warme elfenbeinartige Weiß der unter der Glasur sichtbaren Masse oder das milchreine Weiß einer Engobe. Bei der zweiten spezifisch persischen Art ist der Grund mit Kobalt dunkelblau gefärbt. Nach dem erhaltenen Material zu schließen, ist diese Art seltener hergestellt worden, obwohl das Blau eine Lieblingsfarbe der persischen Keramik gewesen ist. Von besserer und reicherer Wirkung jedenfalls ist das weiße Geschirr, das die goldige Zeichnung besser zur Geltung kommen läßt als der dunkelblaue Grund. Im Ornament bestehen zwischen beiden Arten keine Unterschiede.



Fig. 7. Persische Fayencen. 15.—16. Jahrh. Privatbesitz, England.

Die technische Vollendung der Lüsterfarben ist für die Zeitbestimmung von Wichtigkeit. Im allgemeinen ist die Goldfarbe bei den persischen Geschirren dunkler als bei den sarazenischen, und niemals erreicht sie die Schönheit des Goldes einer Majolika von Giorgio Andreoli. Auch bei Stücken von bester Ausführung ist sie zuweilen von tiefdunklem, bronzefarbigem Ton, bewahrt aber dabei den reinen Glanz und den metallischen Schimmer, der die Arbeiten der Blütezeit auszeichnet. Die Zeit vom 14. bis 16. Jahrhundert ist als die Periode zu betrachten, in welcher diese Verzierungsweise in Persien am vollendesten hergestellt wurde. Im 16. Jahrhundert beginnt bereits der Verfall dieser Technik. Es gelingt nicht mehr, die Lüsterfarben mit dem Glanze und der Reinheit wie in der guten Zeit herzustellen. Das Gold geht allmählich in einen roten, kupferigen Ton über, der nicht nur trübe und fleckig ist, sondern auch die charakteristische Eigenschaft des metallischen Reflexes in weit geringerem Maße aufweist. Das Ende der Technik fällt in die Regierungszeit Schah Abbas des Großen, um die Wende des 16. Jahrhunderts. Zu seiner Zeit war die Keramik mit Metallreflex noch in Anwendung, denn es haben sich Fliesen der Art in Ispahan an Gebäuden erhalten, die von Schah Abbas errichtet wurden. Im 17. Jahrhundert ist die Technik, die der heutigen persischen Industrie unbekannt ist, ausgestorben; sie wurde verdrängt von den polychromen und blauen Fayencen, die damals ihre Blüte erreichten. In Spanien hat bekanntlich die Technik, wenn auch von ihrer früheren Höhe herabgesunken, bis in unser Jahrhundert fortgelebt.

Ein großer Teil der in unseren Sammlungen befindlichen orientalischen Lüsterfayencen stammt aus Italien, wohin dieselben zweifellos schon durch den mittelalterlichen Levantehandel gelangt sind. Den Beweis erbringen einige Stücke, die sich noch am Orte ihrer ursprünglichen Verwendung erhalten haben. So ist im Campanile der Kirche Santa Cecilia in Pisa, die in das 12. Jahrhundert zurückreicht, eine

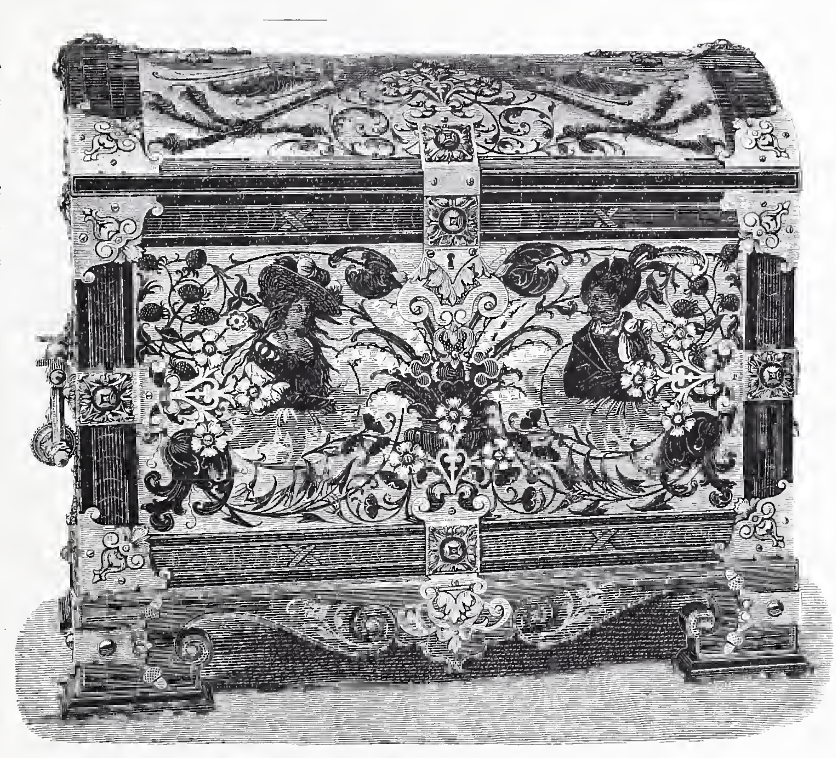
goldlüstrirte Schüssel als Wandschmuck eingemauert; eine größere Anzahl persischer Fliesen und Gefäßfragmente sind in gleicher Weise verwendet in der Kirche von S. Giovanni in der einstigen Sarazenenstadt Ravello bei Amalfi; auch hier weist die Bauzeit der Kirche auf das 12. und 13. Jahrhundert.

Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888.

Von Arthur Pabst.

Mit Abbildungen. (Schluß.)

Der Bericht über die letzte Gruppe der Ausstellung, die Metallarbeiten, könnte sich im allgemeinen auf einen Hinweis auf die Referate beschränken, welche das Kunstgewerbeblatt über die Internat. Metallausstellung in Nürnberg und die Schmiedeausstellung in Karlsruhe gebracht hat. Viel mehr war in München nicht zu finden, wenn auch — wie es in der Natur der Sache liegt — allerlei neue Stücke, z. T. für die Ausstellung gefertigt — dazugekommen waren. Wir können uns daher hier kurz fassen.



Kassette. Wismutmalerei mit Bronzebeschlag. Von Paul Eroty, Stuttgart.

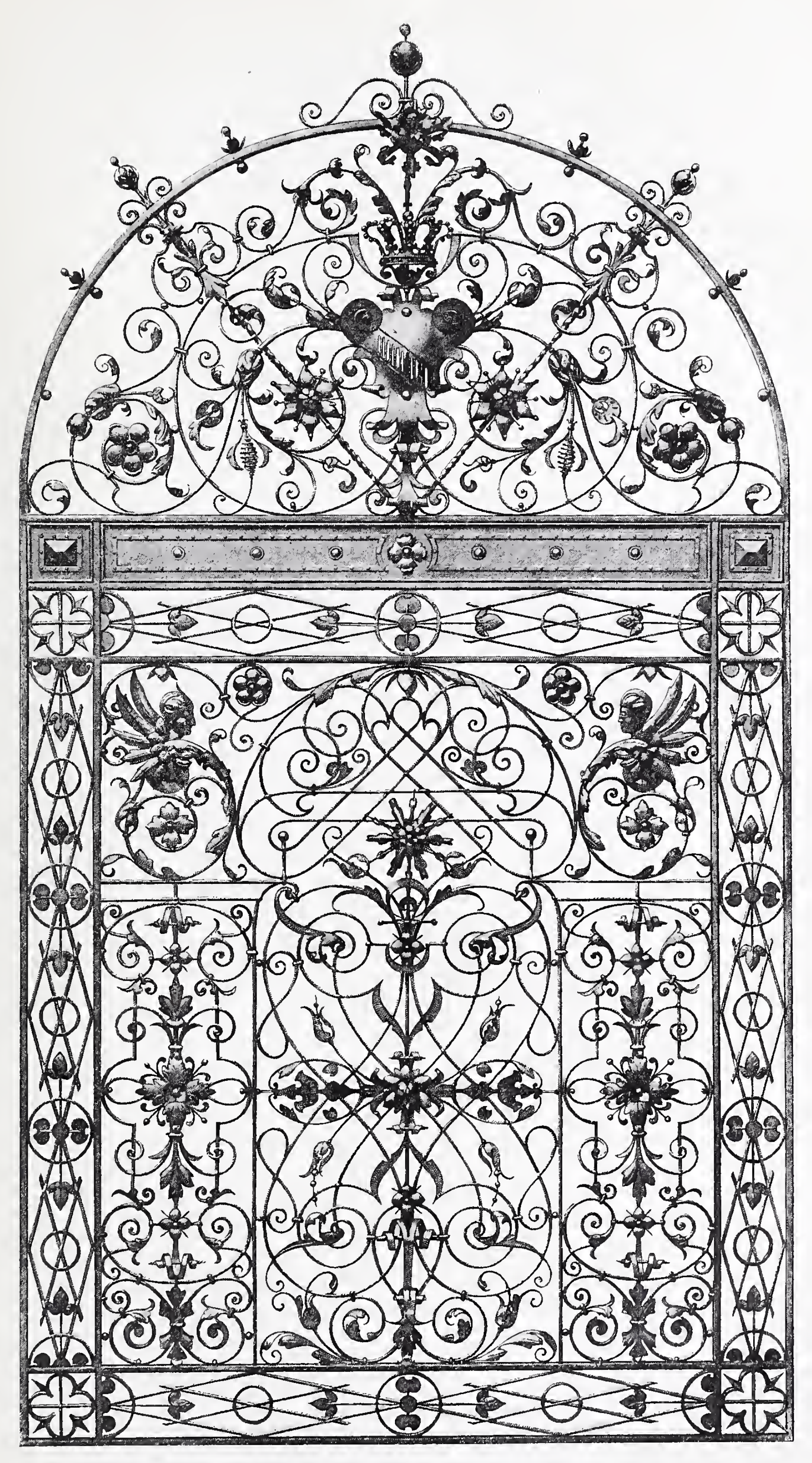
Die Leistungsfähigkeit der Schmiedekunst in unseren Tagen trat auf der Karlsruher Ausstellung noch deutlicher hervor als hier in München. Die völlige Beherrschung der Technik läßt heute kaum noch irgend etwas unmöglich erscheinen. Freilich führt diese Fertigkeit vielfach zu Uebertreibungen und die bedenkliche Ueberhandnahme des Eisens im Salon ist kein Zeichen guten Geschmacks. Alle Geräte, welche mit Feuerung, Licht, dem Laster des Rauchens in Verbindung stehen, mag man aus Eisen fertigen: Uhren, Photographierahmen, Schmuckschalen aus Eisen sind verkehrt. Es wird dem Material stets Gewalt angethan, das Eisen bleibt immer ein grober Geselle unter den Metallen und verträgt keine Durchbildung wie das Silber. Das spricht sich auch darin deutlich aus, daß die Brauchbarkeit der kleineren Geräte eine oft höchst fragwürdige ist; von selbst ergiebt die Behandlung des Materials Spitzen, Ecken, scharfe Kanten, welche die Gebrauchsfähigkeit geradezu aufheben. Man empfindet stets den Kontrast zwischen Material und Technik auch bei aller Freude an der zierlichen Arbeit. Das Ganze ist eine Mode, über die man in einigen Jahren lächeln wird — um sie in nicht zu langer Zeit wieder aufzunehmen.

Um so erfreulicher waren viele Leistungen, welche durch Kraft und Energie in Zeichnung und Ausführung dem Material voll und ganz gerecht wurden. Alle überragte eine Kellerthür von Michael Koch in Lindau, nach Entwurf von Hauberisser ausgeführt. Auf quadrirtem Grund ein stilisirter Lindenbaum (mit Bezug auf das Wappen des Bestellers gewählt), dessen Wurzeln unten als Ranken ausgebildet zugleich Schutz gegen Eindringen kleineren Getiers gewährten. Das Gleiche gilt von den Arbeiten der Gebr. Armbrüster in Frankfurt a/M., Bühler in Offenburg und zahlreicher Münchener Meister. Einen breiten Raum nahmen die Beleuchtungskörper ein, und hier war eine ganze Reihe in Idee und Ausführung gleich vorzüglicher Stücke zu bemerken, fast alle Münchener Werkstätten entsprungen. Besonders gelungen waren manche Lösungen der durch das elektrische Licht gestellten Aufgaben, insofern hierbei ganz neue Ideen zu Tage traten; hier giebt es keine Vorbilder aus früheren Jahrhunderten, die bequem auszuschlachten sind, und es zeigt sich, daß den neuen Aufgaben gegenüber ganz treffliche Leistungen zu erreichen sind. Sicher würde es auch auf anderen Gebieten ebenso gehen, wenn man ernstliche Anstrengungen in dieser Richtung machen wollte. Als etwas ganz Neues traten die Façoneisen von Mannstädt & Co. in Kalk auf; es handelt sich dabei um Gesimse, verzierte Profile ꝛc., welche mit der Maschine hergestellt, überaus billig und anscheinend berufen sind, eine große Rolle zu spielen. Gewiß wird da mancher den Kopf schütteln, daß der Handarbeit wiederum ein Gebiet durch die Maschine entrissen ist: aber daran werden wir uns eben gewöhnen müssen, und wollten uns willig daran gewöhnen, sofern nur die Maschine gut und künstlerisch arbeitet.



Ehrenpreis des Großherzogs von Baden zum Mannheimer Preisrennen 1888. Entwurf von H. Götz, ausgeführt von Nic. Trübner in Heidelberg.

Was soeben von den Beleuchtungskörpern aus Schmiedeeisen gesagt ist, gilt auch von ähnlichen Arbeiten in getriebenem Messing — wir erinnern nur an die Arbeiten der Münchener Stäble und Kaindl — hübsche Erfindung und flotte Behandlung der Formen machten sie zu Zierden der Ausstellung. Auf dem Gebiet der getriebenen Kupferarbeit ist gleichfalls München bahnbrechend gewesen: die Werkstätte von Heinrich Seitz steht heute wie früher als Führerin obenan. Nachfolge hat der Meister außer in



Fenstergitter für das großherzogliche Schloß in Baden. Entwurf von Götz, ausgeführt von H. Hammer.

Süddeutschland neuerdings auch im Norden erhalten, indem Hermann Hirschwald in Berlin unter Leitung seines Bruders eine Werkstätte errichtet hat, welche ganz vortreffliche Arbeiten zur Ausstellung brachte. Diese Arbeiten sind um so erfreulicher, als sie Maß halten in Technik und Ornament und zugleich ein schönes dekoratives Material wieder salonfähig machen. Dasselbe hat seit Jahren Lichtinger in München mit dem Zinn gethan, ist aber immer mehr und mehr in die zierliche Ornamentik des Silbers geraten, so daß heute Aldegrever-Ornamente und Ähnliches auf einem Material zu finden sind, für welches sie unbedingt nicht passen. Gleichwohl sind viele Arbeiten dieser Werkstatt überaus ansprechend und namentlich die Beschläge aller Art von hohem Reiz.

An Bronzearbeiten waren zunächst eine Anzahl dekorativer Figürchen und Figuren zu sehen, darunter eine größere Reihe aus Berlin. Wir haben gelegentlich der Nürnberger Metallausstellung ein sehr absprechendes Urteil über die Berliner Bronzeindustrie fällen müssen: gern wollen wir heute betonen, daß hier viel besser geworden ist. Allerdings war für München erheblich gesichtet worden: trotzdem ist auch in Berlin im allgemeinen Besserung zu sehen. Es ist wiederum ein Verdienst von H. Hirschwald — welcher auch die Fabrikanten zur Ausstellung in München veranlaßt hatte — durch mancherlei Aufträge geeignete Kräfte herangezogen zu haben; und ferner haben die meist vortrefflich durchgebildeten Arbeiten für den bekannten vom Berliner Kunstgewerbe-Verein dem Kaiser Friedrich gewidmeten Spielschrein ohne Frage Schule gemacht. Dies gilt weniger von den Modellen als hinsichtlich Guß, Ciselirung und Färbung. Endlich hat die kgl. Porzellanmanufaktur zu Berlin die Montirung farbig gehaltener Porzellankörper zu Lampen, Uhren, Leuchter ꝛc. angeregt und mächtig gefördert; die Ansprüche, welche von dieser Anstalt an die Bronzefabrikanten gestellt werden, sind keine geringen und werden hoffentlich zu immer höhern Leistungen ansporuen. Ganz neuerdings ist das kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin direkt vorgegangen, hat zum Teil unter Aufwendung erheblicher Mittel „zur Förderung der Bronzeindustrie" eine besondere Klasse errichtet, Vorbilder in Frankreich beschafft, Möbelbeschläge u. a. so gut als möglich ciselieren lassen, und die in München ausgestellten Proben lassen alles Gute erhoffen. Freilich können alle solche Bestrebungen nur getragen werden von Auftraggebern, an denen es bei uns leider trotz aller Versuche dies zu beschönigen fehlt. Vorläufig kommen diese Versuche nur einigen Architekten und Bestellern zu gute, die die Zeichen der Zeit zu verstehen wissen.

Mit den Arbeiten aus Edelmetall hatten die einzelnen Staaten so recht eigentlich ihr schweres Geschütz aufgefahren: übrigens meist bekannte Stücke, so daß ein einfacher Hinweis genügt. Vom Norden waren Teile des kaiserl. Tafelsilbers den Süddeutschen zum ersten Male vorgeführt; ich habe manches absprechende Urteil darüber gehört, was leicht erklärlich wird durch einen Vergleich der Münchener und Berliner Arbeiten: dort jedes Stück ein Individuum, eng angelehnt in Empfindung, Technik, sogar Färbung an alte Arbeiten, Erfinder und ausführender Künstler meist dieselbe Person; hier eine gewisse Schablone, nach der gearbeitet wird, zumal beim Tafelsilber, wo der Entwurf von einer Hand herrührte, und die Künstler sich dem Entwerfer unterzuordnen hatten, was nicht immer glatt abgegangen sein soll. Frankfurt war würdig durch Schürmann & Co. und L. Posen Wwe., repräsentiert, in deren Sold Männer wie Wiedemann, Klonczek, Osterdinger stehen. An die Badenser Werkstätten war eine gleiche Aufgabe wie früher an die Berliner gestellt: das Tafelsilber für den Erbgroßherzog. Wo Meister wie Götz, Meyer und Volz entwerfen, modellieren und ciselieren, kommt eben etwas zu stande, zumal auch die ersten Werkstätten des Landes herangezogen waren. Auch sonst bot die badische Abteilung manches treffliche Stück Silber, meist nach Götz' Entwürfen. München konnte auch, wie schon angedeutet, wie immer jeden Kampf aufnehmen: man müßte fast alle Aussteller aufführen, wollte man keinem unrecht thun. Es ist eine wahre Freude, die Arbeiten durchzusehen, immer wieder kehrt man selbst zu den ältesten Bekannten zurück. Aber ein Stück muß doch hier erwähnt werden, das beste von allen dem Guten, das schönste von all dem Schönen: der von Nereiden getragene, kuppelgekrönte Schmuckkasten von Cosmas Leyrer in München nach Entwurf von Franz Meier. Entwurf, Modell, Ausführung, Verwendung farbiger Steine, Perlen — alles vereinigte sich hier zu einem wahren Wunderwerk, welches getrost seinen Einzug in die Münchener oder Wiener Schatz-

kammer hätte halten dürfen, ohne von den Arbeiten der alten Meister in Schatten gestellt zu werden. Von den Meisterleistungen von Rudolf Seitz, die es direkt mit den Alten aufnehmen, war das Stück so himmelweit verschieden, so ganz modern gedacht und empfunden — und doch so urmünchnerisch, daß man nur immer größeren Respekt vor Münchener Goldschmieden bekommt.

Auch in der Edelschmiedekunst greift die Maschinenarbeit um sich, die Alfenidewarenfabriken haben hier die Bahn gebrochen. Hier gilt dasselbe, was oben beim Eisen gesagt ist: gute geschmackvolle Maschinenerzeugnisse haben das große Verdienst, auch den wenig Bemittelten künstlerisch verzierten Hausrat zuzuführen. Die gepreßten Waren sind nicht nur nicht vom Übel, sie sind sogar eine Wohlthat geworden; sie haben den Sinn für das Schöne in weiten Kreisen geweckt, den Geschmack gehoben und Anregung nach vielen Richtungen gegeben. Die Auswüchse sind natürlich nicht ausgeblieben, vielleicht noch weniger als bei Erzeugnissen der Handarbeit; sie müssen hier eben genau so bekämpft werden wie dort.



Anhänger. Matt Gold mit Opal und Perlen. Entworfen in der Großherz. Kunstgewerbeschule in Pforzheim, ausgeführt von Th. Frank.

Was von den Münchener Silberschmiedearbeiten gilt, gilt im allgemeinen auch von den Schmucksachen. Jedes Stück ist ein Unikum; man sieht, der Künstler hat ohne Rücksicht auf den Geschmack der großen Menge und oft ohne die Möglichkeit des Verkaufs daran gearbeitet. Auch die Meisterschaft in der Beherrschung der Technik und der feine künstlerische Geschmack in ihrer Verwendung tritt auch hier überall zu Tage. Ein nicht geringeres Lob gebührt hier Berlin und Frankfurt, wo namentlich die Verarbeitung kostbarer Steine unter Verwendung farbiger Emaillen die höchste Stufe erreicht hat. Gerade die Fassung edler Steine erfordert ein besonderes Geschick, um eine künstlerische Wirkung zu gewinnen und nicht den brutalen Materialwert überwiegen zu lassen. Schon in Nürnberg konnten wir 1885 die großen Fortschritte feststellen, den die Schmuckindustrie in ihren Hauptsitzen: Schwäbisch-Gmünd, Pforzheim, Hanau gemacht hat. Nirgends ist der Einfluß von Schule und Vereinsthätigkeit, das unablässige Mühen einzelner Männer von schöneren Früchten gekrönt worden. Pforzheim zeigte nach der künstlerischen Seite ohne Frage in München die bedeutendsten Leistungen und Fortschritte. Durch Anhängen der Jahreszahlen der Entstehung an den einzelnen Stücken war dieser Fortschritt geradezu abzulesen: ein blühender Verein, unterstützt von den Fabrikan-



Anhänger. Rot-Gold mit Edelsteinen und Perlen. Ausgeführt von Wehrle & Co. in Pforzheim.

ten der Stadt hat die Schule geschaffen, die erst vor Jahresfrist vom Staat übernommen und deren Einfluß auf allen Gebieten fühlbar ist. Die Einführung neuer Techniken — so des Filigrans, welches in höchster Vollendung hergestellt wird — hat ganze Zweige der Thätigkeit hier neu entstehen und überall zur Blüte gelangen lassen. Auch die Bestrebungen der mit größeren Mitteln arbeitenden neuerdings reorganisierten Schule in Hanau haben schöne Erfolge aufzuweisen, wie die ausgestellten Schülerarbeiten beweisen.

Nur kurz konnte dem verfügbaren Raum und der Bedeutung der Ausstellung entsprechend hier referirt werden. Eine Epoche im Kunsthandwerk bezeichnet sie nicht: sie hat manches gebracht und somit wohl jedem etwas. Den Münchnern am meisten — und darauf war es ja abgesehen.

Zu Julius Lessings Aufsatz: „Das Arbeitsgebiet des Kunstgewerbes".

In einem Aufsehen erregenden Artikel: „Das Arbeitsgebiet des Kunstgewerbes" (Deutsche Rundschau, November 1888) zeichnet Julius Lessing mit fester, unerschrockener Hand dem Staate die Aufgabe vor, die dieser dem Kunstgewerbe gegenüber zu erfüllen verpflichtet ist, die er aber leider bisher nur unvollkommen erfüllt hat. Was einst die Kirche, später das Bürgertum der Städte, in den letztverflossenen Jahrhunderten das absolute Königtum dem Kunstgewerbe war, das soll ihm heute der Staat und mit ihm die städtischen Behörden, die öffentlichen Vereine und Korporationen sein. Auf welche Weise dies geschehen kann: wie durch die würdige Ausstattung aller öffentlichen Gebäude, durch künstlerischen Schmuck aller behördlichen Räume, Vereinssäle, Kasinozimmer, durch Stiftungen kunstgewerblicher Stücke von seiten der Mitglieder u. dgl. die künstlerische Einzelleistung zu befördern sei, das ist vom Autor in unübertrefflich klarer, erschöpfender und überzeugender Weise dargelegt.

Dagegen können wir uns mit seiner Anschauung über die Maschinenarbeit nicht befreunden.

Lessing nimmt dieser gegenüber eine kühl-ablehnende, aristokratisch-vornehme Haltung an, die er mit folgenden Worten zu motiviren sucht: „Nun ist es ohne weiteres klar, daß die künstlerischen Elemente des Gewerbes nur in der verständnisvollen Einzelarbeit gedeihen, und daß wir von einer wahren Blüte des Kunstgewerbes nur sprechen können, wenn diese künstlerische Durchführung des einzelnen Stückes wieder zum Siege kommt gegen die schablonenmäßig betriebene Fabrikarbeit . . ."

Dies scheint uns eine Verkennung jener seit ca. fünfzig Jahren begonnenen ungeheuren Umwälzung im Kunstgewerbe zu sein, eine Umwälzung, die noch lange nicht ihren Abschluß gefunden hat und immer riesigere Verhältnisse annimmt. Daß die Maschinenarbeit heutzutage der Handarbeit viele Gebiete entrissen hat, daß sie dieselben nicht nur behalten, sondern noch weitere neue dazu erobern wird, daß sie schon jetzt — um nur einiges anzuführen — beinahe ausschließlich die seidenen und wollenen Möbelstoffe, die Spitzen, Gardinen, die gewebten und bestickten Tischtücher, die bedruckten Baumwollstoffe, die gepreßten Plüsche, die mannigfachsten Papier- und Stofftapeten, Buchdecken und Vorsatzpapiere in oft hoher Vorzüglichkeit herstellt, daß sie selbst Smyrnateppiche, kostbare Sammete und Gobelins zu weben anfängt, ist jedem Einsichtsvollen bekannt. Wer dem gegenüber den Glaubenssatz predigen kann: die Handarbeit müsse und werde zurückkehren, der täuscht sich und andere mit unerfüllbaren Hoffnungen. Wer aber gar die Einzelproduktion, die Handarbeit als einzig künstlerische Thätigkeit im Kunstgewerbe bezeichnet, wer all den oben erwähnten Erzeugnissen mannigfachster Art den künstlerischen Wert abspricht, der hat nicht überlegt, daß der erfindende Zeichner, der das Muster für den Brokatstoff oder die Gobelintapete schafft, die Maschine, die sein Muster webt oder druckt, ebenso zu handhaben verstehen muß, wie der Handweber sein Schiffchen, die

Stickerin ihre Nadel, der Handdrucker und der Maler das Modellbret und den Pinsel, und daß die Maschine in diesen und hundert anderen Fällen nur ein vereinfachendes Handwerkszeug vorstellt. Maschinenarbeit ist in unserer Zeit nicht mehr gleichbedeutend mit Dutzendware; bereits schafft sie Werke, denen ein künstlerischer Wert zuerkannt werden muß, und sie wird darin zu immer weiterer Vollendung kommen. Die vielen mechanischen Vervielfältigungsmittel, die unseren Zeichnern jetzt zu Gebote stehen, sind keine Schädigung, sondern nur eine Weiterentwicklung und Bereicherung des Technischen in der Kunst und also auch im Kunstgewerbe.

Aufhören wird die Handarbeit auf den verschiedenen Gebieten des Kunstgewerbes niemals, denn gerade ihre Niederlagen gegen die Maschinenarbeit wird sie zu neuen Anstrengungen und zum Überbieten derselben reizen. Die Maschinenarbeit aber wird eher zu- als abnehmen, und dies können wir als kein Unglück betrachten. Nach unserer Meinung gilt es nicht, die mechanische Herstellungsweise zu bekämpfen, sondern Mittel und Wege zu finden, sie in würdiger Weise für das Kunstgewerbe zu verwerten, sie in künstlerische Bahnen zu lenken. Wenn dies gelingt — und warum sollte es nicht gelingen? — so ist, bei der ungeheuren Verbreitung der durch die Maschine hergestellten kunstgewerblichen Gebrauchsartikel damit mindestens ebenso viel für die wahre Hebung des Kunstgewerbes und des künstlerischen Empfindens der Nation gethan, als dies durch die von Lessing angeregte und geforderte Staatshilfe zur Förderung der kunstgewerblichen Einzelleistung geschehen kann.

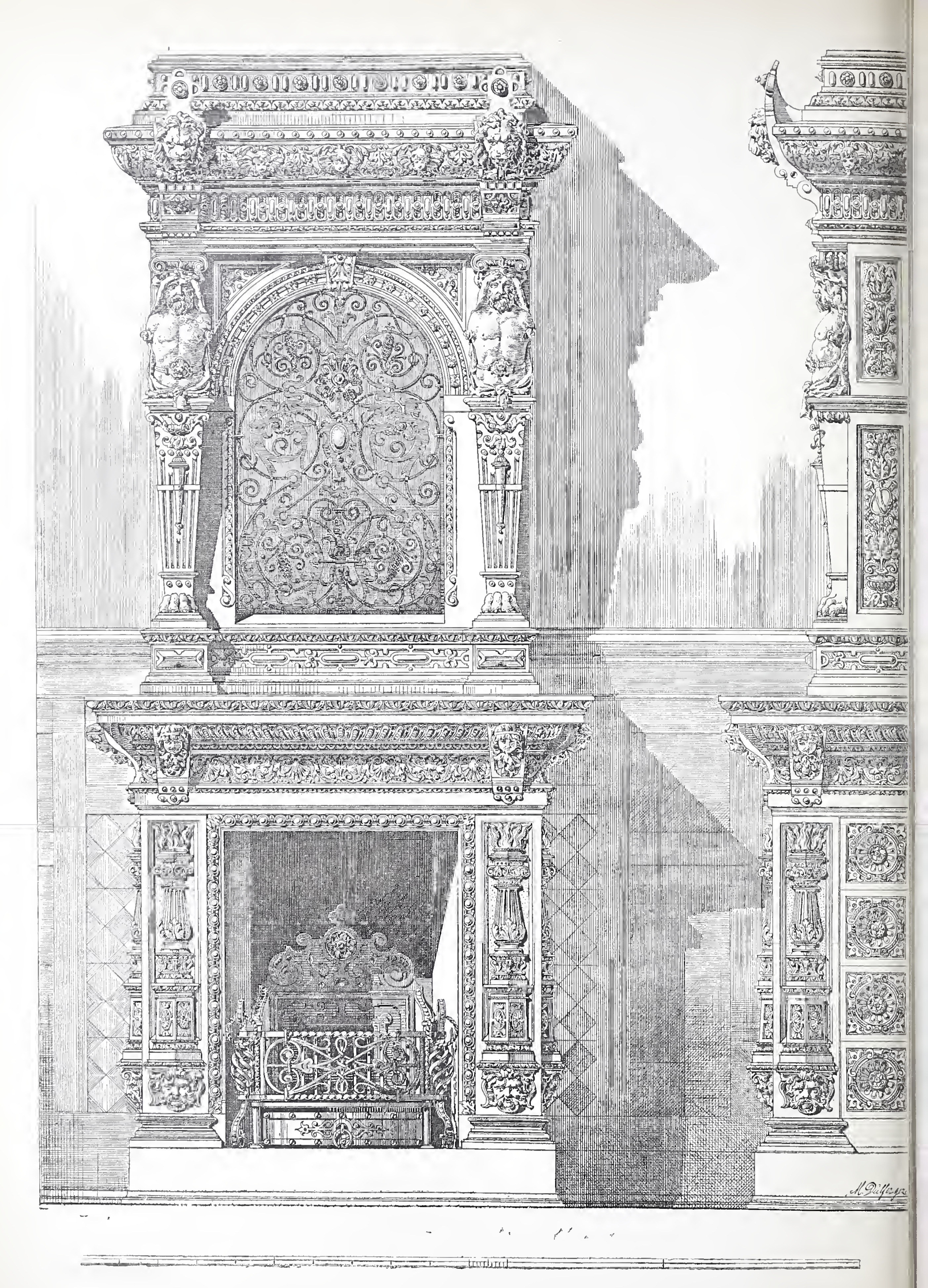
Georg Bötticher.

Bücherschau.

XIV.

Der innere Ausbau. Sammlung ausgeführter Arbeiten für Maurer, Zimmerer, Tischler, Schlosser, Töpfer &c. Herausgegeben von Cremer & Wolffenstein. Berlin, Ernst Wasmuth. 8 Hefte Fol. zu je 20 Tafeln à 20 M.

Mit dem kürzlich erschienenen vierten Hefte hat die vorstehende Publikation die Hälfte des auf 160 Blatt angelegten Umfanges erreicht, so daß ein vorläufig abschließendes Urteil über dieselbe nach den vorliegenden Leistungen wohl berechtigt erscheint. Die Beziehung auf die von Strack und Hitzig vor dreißig Jahren unter gleichem Titel publizirte Sammlung, welche wir in dem Prospekt finden, fordert unwillkürlich zu einem rückblickenden Vergleiche auf. Wo ist die alte Berliner Schule hingekommen? In den vorliegenden Blättern ist sie bis auf den letzten Rest verschwunden und vergessen. Wie die Reichshauptstadt die schaffenden und genießenden Elemente aus allen Teilen Deutschlands an sich zieht, so muß sie auch ein Bild der allgemein gültigen und beliebten Richtung geben, welche die dekorirenden Künste im ganzen Reiche eingeschlagen haben: ein eigenartiges Berliner Gesicht im Sinne der Schinkelschen Schule und ihrer Nachkommen kann sie nicht mehr zeigen. Die Einzelheiten des inneren Ausbaues, welche die vier Hefte füllen, sind zusammengetragen aus den Ateliers sämtlicher Architekten der neueren Berliner Schule. Ende und Böckmann, Ebe und Benda, Kayser und von Großheim, Schmieden, Ihne und Stegmüller, Cremer und Wolffenstein, von Holst und Zaar, Martens, Hochgürtel, Seel, Röttger — man vermißt kaum einen der älteren und jüngeren Meister in dieser langen Liste. Und die Tonart, in welcher alle diese Meister ihre dekorativen Gedanken aussprechen, ist die deutsche Renaissance, neuerdings untermischt mit Versuchen im Schlüterschen Barock und im Rokokostil; so in dem Haus der Gesellschaft der Freunde von Cremer und Wolffenstein, in der Loge Royal York von Ende und Böckmann und in einzelnen Privathäusern von Schmieden



Majolikakamin mit Auffatz für Centralheizung in einem Privathause in Köln a. Rh.
Entworfen von Kayser & von Großheim, ausgeführt von O. Titel in Berlin.

und Gustav Hochgürtel. Daß die Publikation, wie aus dem Gesagten hervorgeht, fast ausschließlich Berliner Ausführungen enthält, bedingt eine Einseitigkeit, die derselben keineswegs zum Vorteil gereicht; ist es doch als rühmliche Folge der in Deutschland noch gültigen Decentralisation oft rühmend hervorgehoben worden, daß neben Berlin auch Dresden und München, Stuttgart und Frankfurt ihre eigene Art zu bauen und zu dekoriren sich bewahrt haben. Es würde den Inhalt des „Inneren Ausbaues" unzweifelhaft beleben, wenn es den Herausgebern gelänge, auch aus den genannten Städten charakteristische Ausführungen mitzuteilen, ebenso wie H. Lichts „Architektur der Gegenwart", für welche die in Rede stehende Sammlung nach einem Titelvermerk die Details zu liefern beabsichtigt, sich auch nicht auf das Weichbild Berlins beschränkt. Wie erfrischend durch den Gegensatz solche Dekorationsgedanken wirken, welche nicht auf Berliner Boden erwachsen sind, zeigen die Blätter, die aus dem Sedlmayrschen Hause die Dekorationen der Münchener G. Seidl und R. Slitz mitteilen. Hoffen wir, daß die zweite Hälfte mehr solchen Materials bringen wird. Im Übrigen verrät Anlage und Ausführung des Werks durchaus, daß sie in der Hand praktischer Architekten liegt; neben photographisch aufgenommenen Gesamtbildern von Innenräumen finden wir groß und deutlich gezeichnete Einzelheiten, für welche die teure Wiedergabe durch Lichtdruck vielleicht nicht immer geboten wäre. Eine besonders erfreuliche Zugabe sind die farbigen Tafeln von vortrefflicher Ausführung, welche neben den Dekorationsmalereien des Sedlmayrschen Hauses zwei nach Kartons von Ernst Ewald ausgeführte Glasfenster darstellen. F. L.

Kleine Mitteilungen.

Museen und Vereine.

Wien. Am 31. März feierte das k. k. österreich. Museum für Kunst und Industrie in aller Stille den Tag seiner 25jährigen Gründung. Die Direktion hat zu diesem Tag eine Jubiläumsschrift herausgegeben unter dem Titel: Das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie. Ein Rückblick auf seine Geschichte. Nach Beschluß des Kuratoriums zur Erinnerung an den 25. Jahrestag seiner Gründung (31. März 1864) herausgegeben von der Direktion (Wien 1889, Verlag des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie.) Im Sommer des Jahres 1862 teilte der Erzherzog Rainer, der sich in London zum Studium der Ausstellung befand, dort dem Professor Rudolf v. Eitelberger, seine Wahrnehmungen über das South-Kensington-Museum mit, regte die Gründung eines ähnlichen Instituts in Wien an und beauftragte Eitelberger mit der Ausarbeitung eines Promemoria. Eitelberger entledigte sich dieses Auftrages sofort nach seiner Heimkehr im August des Jahres 1862. Er hatte den Gedanken mit der Lebhaftigkeit seines Temperaments und der Raschheit und Klarheit seiner Auffassung ergriffen und in jenem Promemoria die Grundzüge gegeben, welche in der That diejenigen des österreichischen Museums geworden und geblieben sind. Der Plan fand die Zustimmung des Erzherzogs, danach diejenige des Ministers von Schmerling und auch diejenige des Kaisers. Infolgedessen erschien am 7. März 1863 ein Handschreiben des Kaisers, welches die Gründung eines solchen der österreichischen Kunstindustrie gewidmeten Museums anbefahl und zu den Vorarbeiten ein Komitee ernannte, bestehend aus dem Sektionschef von Lewinski als Vorsitzendem, dem damaligen Ministerialrat Gustav Heider, dem kaiserl. Schatzmeister J. G. Seidl und dem Professor von Eitelberger. Gegen den Frühling des Jahres 1864 waren die Vorarbeiten beendet, das provisorisch bestimmte Lokal, das ehemalige Ballhaus, erweitert und eingerichtet, so daß die Gegenstände übernommen werden konnten. Am 31. März 1864 — dieser Tag ist daher als der eigentliche Tag der Gründung zu betrachten — erfolgte die Ernennung Seiner kaiserl. Hoheit des Herrn Erzherzogs Rainer als Protektor des neuen „k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie", wie nunmehr der offizielle Titel lautete. An demselben Tage wurde Rudolf v. Eitelberger zum Direktor und der bisherige fürstlich Liechtensteinsche Bibliothekar Jakob Falke, zum ersten Kustos und Direktor-Stellvertreter ernannt; das provisorische Komitee wurde aufgelöst, die Statuten bestätigt und das Lokal den definitiv ernannten Beamten übergeben. Das Gebäude war wohl übergeben, aber Gegenstände nicht vorhanden, noch die Mittel, sie zu kaufen. Diesem Übelstande aber war vorgesehen worden. Der Entschluß des Kaisers hatte die kaiserlichen Sammlungen leihweise zur Verfügung gestellt, Kunstfreunde, Kirchen, Klöster u. s. w. waren dem Beispiele gefolgt, und so wurde nach wenigen Wochen (12. Mai) das neue Museum mit 2000 geliehenen, aber auserlesenen und zweckmäßig gewählten Gegenständen eröffnet, welche nach einiger Zeit zum großen Teil erneuert und umgetauscht wurden.

Der Jahrestag der Gründung wurde den 31. März nachmittags durch eine außerordentliche Sitzung des Kuratoriums unter dem Vorsitze des Grafen Eugen Zichy in stiller und einfacher Weise begangen. Der Sitzungssaal war mit dem vom Kuratorium gestifteten und vom Professor L'Allemand gemalten Bildnisse des Erzherzog-Protektors Rainer und der vom Professor Tilgner gefertigten Büste des Grafen Edmund Zichy geschmückt. Zahlreiche hervorragende Gäste wohnten der Sitzung bei. Es waren nahezu sämtliche Kuratoren zugegen, sowie die neuernannten Kuratoren: Baron Rothschild und Hofrat Professor Benndorf. Ferner wohnten der Sitzung der Direktor Hofrat v. Falke, die Beamten des Museums und die Professoren der Kunstgewerbeschule bei.

Graf Edmund Zichy gedachte in tiefer Bewegung des Trauerfalles in der kaiserl. Familie, wodurch das Jubiläum des Museums nur in stiller Weise begangen werden könne. Das Gefühl der Dankbarkeit ringe jedoch nach Ausdruck. „Es sind jetzt", fuhr Graf Zichy fort, „25 Jahre, daß Se. Maj. der Kaiser das Institut ins Leben gerufen, welches sich aus den kleinsten Anfängen nach und nach entwickelte und nunmehr den Anstalten ähnlicher Art als Muster dient. Se. Maj. der Kaiser hat mich letzthin in Ofen in Audienz empfangen und sich außerordentlich lobend über unser Institut ausgesprochen. Nach Sr. Maj. ist es zunächst unser hoher Protektor, welcher von uns den wärmsten Dank verdient. Er war es, welcher vor 26 Jahren die Idee faßte, dem tiefgesunkenen Kunstgewerbe in Österreich einen Aufschwung zu geben. Mit geübtem Blicke beauftragte er den Professor und nachmaligen Hofrat Eitelberger, seine Idee zur Ausführung zu bringen." Bei allen Gelegenheiten, so oft ausländische Ausstellungen beschickt wurden, haben die Österreicher die größten Erfolge erzielt und die wärmste Anerkennung gefunden. Graf Zichy dankte den Kollegen im Kuratorium für ihre treue Mitarbeiterschaft und gedachte der mächtigen Förderung durch die Unterrichtsverwaltung. Anerkennend hob er auch die Thätigkeit der Beamten und Professoren hervor; insbesondere seien es zwei Männer, deren Verdienste hervorragen: Direktor Hofrat v. Falke und Hofrat Storck. Graf Zichy brachte weiter zur Kenntnis, daß dem abwesenden Fürsten Liechtenstein, welcher durch 25 Jahre dem Kuratorium als Vorsitzender angehört, eine Dankadresse überreicht worden sei, und schloß mit Segenswünschen für den Kaiser, welcher in der trüben Zeit manchmal einen kleinen Trost darin finden möge, daß sein Werk auf guten Boden gefallen sei, und dem nochmaligen Ausdrucke des Dankes an den Protektor Erzherzog Rainer, welcher dem Institute durch den Ankauf des Papyrus ein neues Lüster gegeben habe.

Kurator Dumba gab als eines der ältesten Mitglieder des Kuratoriums im Namen desselben dem Gefühle der tiefempfundenen Verehrung, Liebe, Anerkennung und innigsten Dankbarkeit für den Vorsitzenden Grafen Zichy Ausdruck und beglückwünschte denselben zur der kaiserlichen Auszeichnung, welche dem Manne geworden, der seit fünfundzwanzig Jahren mit vollster Hingebung die Verhandlungen des Kuratoriums geleitet, der immer das hohe Ziel vor Augen gehabt, mit Gerechtigkeit, Liebe, Freundlichkeit, Wohlwollen die Einmütigkeit erhalten und gefördert hat. Um dessen große Verdienste zu ehren, habe das Kuratorium im Sitzungssaale eine Büste des Jubilars aufgestellt. Aus Anlaß des 25jährigen Jubiläums der Gründung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie hat Erzherzog Rainer in seiner Eigenschaft als Protektor des Museums den Prinzen von und zu Liechtenstein, Albert Freiherrn v. Rothschild und Hofrath Universitätsprofessor Dr. Otto Benndorf zu Mitgliedern des Kuratoriums, eine Anzahl Gelehrter zu Korrespondenten dieser Anstalt zu ernennen und mehreren Gewerbetreibenden das Anerkennungs-Diplom der Anstalt zu verleihen befunden.

Ausstellungen.

x. — **Goldschmiedeausstellung in Wien.** Unter dem Präsidium der Fürstin Metternich ist ein Komitee zusammengetreten, um zu Gunsten der Armen eine Goldschmiedeausstellung in Wien zu veranstalten. Es ist namentlich beabsichtigt, den Besitz der großen Familien des Landes einem größeren Kreise zu zeigen. Nächst den Armen wird auch die Forschung ihren Vorteil aus dieser Veranstaltung ziehen, denn es stehen ein sorgfältiger Katalog und vielleicht auch andere wissenschaftliche Veröffentlichungen in Aussicht. Die Ausstellung findet seit dem 22. April im Palais Schwarzenberg statt und wird bis 15. Juni geöffnet sein.

Preisverteilungen.

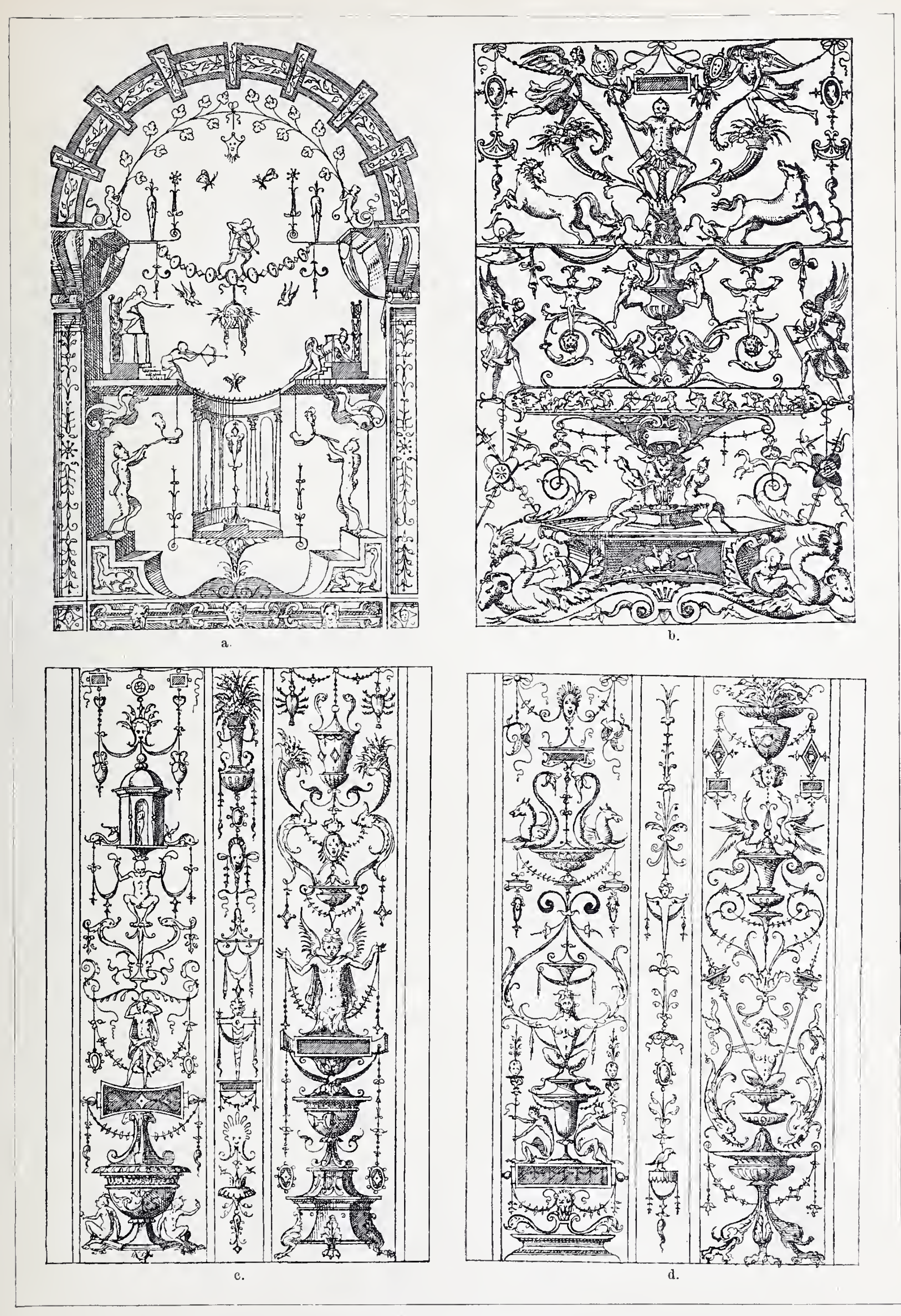
Berlin. Bei der Wettbewerbung um die vom **Verein für deutsches Kunstgewerbe** ausgeschriebenen Preise (vergl. oben S. 95) verliehen die Preisrichter für einen Herrenschreibtisch

den ersten Preis: Herrn Paul Schirmer, Berlin,
„ zweiten „ „ Otto Encke, Magdeburg,
„ dritten „ „ Franz Kiefbacher, Magdeburg;

für einen Halsschmuck

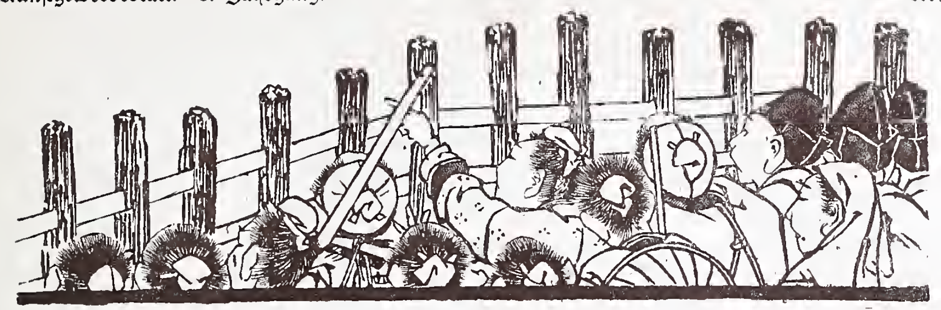
Den ersten Preis: Herrn Karl Saif,
„ zweiten „ „ Albert Jost,
„ dritten „ „ G. Schnäble,

sämtlich in Pforzheim, beiläufig sämtlich Schüler der dortigen Kunstgewerbeschule.



Grotesken von Du Cerceau.
Aus der Ornamentstichsammlung des Leipziger Kunstgewerbemuseums.





Aus Bings japanischem Formenschatz.

Nordböhmische Kunst-Industrien.

Von Albert Hofmann, Reichenberg.

III.

Die Industrie der „böhmischen Steine".

Da, wo sich das nordböhmische Mittelgebirge, die Ausläufer des Erz- und Riesengebirges, in die südböhmische Ebene absetzt, gleichsam als Thorhüter an der Gebirgsgrenze, liegt das Städtchen Turnau. In dem Bezirke, dessen Mittelpunkt das Städtchen ist und welches ihm den Namen leiht, ein Bezirk mit etwa 30000 Einwohnern, hat die Industrie der „böhmischen Steine" von alters her geblüht. Hier finden sich die natürlichen Fundorte für die unter dem vulgären Namen „böhmische Steine" auf dem ganzen Weltmarkt bekannten böhmischen Granaten, kleine, unansehnliche Steine, die durch Schliff und Folie eine tief dunkelrote Farbe und intensive Leuchtkraft gewinnen. Das Gebiet für die Fundorte der Granaten ist von nur geringer Ausdehnung, eine Fläche von kaum zwei Stunden Länge und einer Stunde Breite. Am südlichen Abhange des Mittelgebirges, am häufigsten auf den Herrschaften Trziblitz und Dlaschkowitz, bei den Orten Podsedітz, Chrastein, Trzemschitz, Starai, Setschen, Merunitz und Chodolitz führt die junge Flötzformation den wertvollen Edelstein. Der in den großen Serpentinblöcken eingewachsene Granat eignet sich nicht zum Schliff. Die schönsten Granaten, von reinem Feuer und tiefrotem, sattem Glanze werden zu Podseditz in einer Erdschichte gefunden, die in einiger Tiefe unter der Alluvialerde liegt und mit Basaltgerölle gemengt ist. Es ist der aus dem zerfallenden Eruptivgesteine sich ergebende Sand, der die Granaten mit sich führt. Die Ausbeute geschieht bergmännisch in der Weise, daß der Sand gesiebt und zur Entfernung erdiger Bestandteile geschlämmt wird. Ganze Familien widmen sich dem Graben in Gruben und fördern den Sand zu Tage, der bei gelblicher Färbung mehr Granaten enthält, als bei grauer. Nicht selten werden nach starken Regengüssen die Granaten bloß gespült auf den Feldern gefunden. Die gefundenen Steine werden sortirt und zumeist zum Schliff vorwiegend nach Turnau gebracht. Die Ausbeute an rohen Granaten ist sehr im Abnehmen begriffen, da sich die verhältnismäßig kleine Strecke der Erschöpfung naht.

Eine zweite Fundstätte für Granaten ist der in der Nähe des Ortes Rovensko gelegene Berg Kozákov, der auch eine reiche Fundgrube für andere Halbedelsteine bildet. Eine dritte Fundstätte bei dem Orte Svĕtla im Czaslauer Kreise ist beinahe verlassen, da ihre Granaten nicht das Feuer und die sattrote Farbe besitzen, wie die der beiden anderen Fundorte. Die nachlassende Ergiebigkeit der Fundorte und der nicht verminderte Bedarf führten allmählich zur Einführung fremder Granatsorten, von indischen und Tiroler Granaten, die dann gleich den einheimischen zum Schliff kommen.

Doch nicht der Bearbeitung allein von Granaten dient die Turnauer Edelsteinschleiferei, sondern die zahlreichen andern Arten von Edel-

steinen, unter welchen allen freilich der Pyrop oder Granat der vornehmste ist, und welche hauptsächlich auf dem Berge Kozákov gefunden werden, die Rubine, Achate, Amethyste, Karneole, Chalcedone, Saphire, Jaspise, Hyazinthen, Smaragde, Topase, Chrysoberylle, Bergkrystalle und Opale erfahren in Turnau ihre Veredelung und erstehen in Glanz und Leuchtkraft.

Die durch Generationen vererbten Einrichtungen der Schleifereien sind die primitivsten: in den meisten Fällen ein mit der Hand gedrehter Schleifstuhl, an dessen mit Schmirgel bestreuter, sich bewegender Bleischeibe der Stein gehalten wird; es ist so der Geschicklichkeit der Hand überlassen, mit geometrischer Regelmäßigkeit die verschiedenen, kleinsten Facettenflächen und scharfen Kanten, die oft einer nur minimalen Drehung der Hand ihre Entstehung verdanken, hervorzubringen. Auch die Intensität der Leuchtkraft ist nicht unabhängig von der Haltung der Hand, was zur Folge hatte, daß die Dampfschleiferei, welche keine so minimale und feinfühlige Regulirung zuläßt, wie die Handbewegung, noch wenig Eingang gefunden hat, sondern der hausindustrielle, patriarchalische Betrieb noch allenthalben herrscht.

Über die frühesten Anfänge der Turnauer Edelsteinindustrie ist vorläufig noch nichts bekannt. Die ersten Nachrichten datiren aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, kurz nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges. Dieser aber scheint alle früheren Spuren verwischt zu haben, da gerade für Böhmen kein anderer Krieg von der zerstörenden Wirkung war, wie der Dreißigjährige Krieg. Daß es aber gestattet sein dürfte, dieser Industrie ein ziemlich hohes Alter zuzuschreiben, unterstützt der Umstand, daß die reichen Schätze des Kozákover Berges der Bevölkerung jedenfalls schon früh bekannt waren. Der Umstand, daß ein böhmischer Chronist, Paul Stransky in seinem 1643 herausgegebenen „Staat von Böhmen" den Ausspruch that, es gebe Gegenden im Lande, „wo der Kuhhirt oft nach der Kuh mit einem Steine wirft, der von größerem Werte ist, als sie selbst", kann nicht gegen die Annahme einer frühzeitigen Ausbeutung der Edelsteine angeführt werden. Wie Josef Leopold Wander von Grünwald in seiner „Physikalischen Beschreibung des Bunzlauer Kreises" (1786) (Abhandlungen der böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften) erzählt, genoß die Turnauer Edelsteinindustrie im Ausgange des 17. Jahrhunderts schon einen bedeutenden Ruf und die Industrie blühte, bis ihr aus dem Süden eine schwere Katastrophe drohte. Es war die Konkurrenz der venetianischen Kompositionssteine, des sogenannten „Glas- oder Goldflusses", der um jene Zeit in Venedig erfunden worden sein soll, obwohl ja doch nur ein Wiederaufleben gemeint sein kann, da ja schon aus dem 14. Jahrhundert berichtet wird, daß die schon früh bekannte Imitation von Halbedelsteinen und Edelsteinen in Venedig nicht vergessen war. Denn es wird erwähnt, daß der Herzog von Anjou schon um 1360 venetianische Gläser besaß, die wie Jaspis aussahen. Aus den Jahren 1470 und 1480 werden Imitationen von Edelsteinen als im Besitze Karls des Kühnen und Maximilians von Österreich genannt, ein Beweis, daß diese Produktion nicht aufhörte. Wie ein Spiegel Heinrichs III. im Musée de Cluny in Paris zeigt, wurden die falschen Edelsteine auch zur Dekoration der venetianischen Spiegel verwendet. Es kann demnach nur angenommen werden, daß gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts, als die venetianische Produktion immer mehr und mehr erlosch, auch die Fabrikation der farbigen Glasflüsse aufhörte und vergessen wurde und daß mit dem Ausgange des 18. Jahrhunderts gleichzeitig mit einem neuen Aufschwunge der venetianischen Glasindustrie auch die farbigen Glassteine wieder größere Verbreitung fanden und auch nach Turnau kamen. Hier war große Not und zwei Jahrzehnte liegt die Edelsteinindustrie völlig darnieder, bis sich die Turnauer entschlossen, auch falsche Steine zu machen. Zwei Turnauer Einwohner, die Gebrüder Fischer, machten sich auf nach Venedig, um unter strenger Verheimlichung ihrer Provenienz das Geheimnis der venetianischen Steine zu ergründen. Als sie indes, ihres Erfolges sicher, nach einiger Zeit wieder in ihre Heimat zurückkehrten, schlugen die ersten Versuche gänzlich fehl; erst das Jahr 1711 brachte ihnen durch Zufall die richtige Komposition, die, aus Kiesmehl, Salpeter und Mennige, mit einem Zusatze von Gold bestehend, als der sogenannte „venetianische Fluß" noch heute durch die Lampenarbeiter ihrer leichten Schmelzbarkeit wegen verwendet wird. Diese Erfindung brachte die Turnauer Industrie wieder in Flor und die Turnauer Produkte wurden bald gesuchter wie die venetianischen. London, Paris, Neapel &c. sandten ihre Händler nun statt nach

Venedig nach Turnau. Der Turnauer Betrieb zählte im Ausgange des 18. Jahrhunderts (1786) 443 Meister, 43 Gesellen und 91 Gehilfen. Die Arbeitslöhne stiegen derart, daß ein Steinschneider des Tages einen Thaler Arbeitslohn erhielt, ein für die damalige Zeit bedeutender Lohn.

Indessen bald sollte Turnau eine neue Niederlage durch seine Nachbarstadt Gablonz erhalten und zwar war es damals schon ein Zurückstehen in technischer Beziehung, welches Turnau dem fortschrittlichen Gablonz, dem besonders die Verwendung der Wasserkraft zu statten kam, unterliegen ließ. Wander von Grünwald indes führte andere Motive für den Rückgang an: „Es ist wahr, es thaten sich einige Turnauer Bürger hervor, die eine Handlungskompagnie schlossen, die außer Landes ihre Faktoreien hatte, die mit vielen Kosten die geschicktesten Silberarbeiter, wovon noch jetzt einer in Turnau, Namens Anton Cagleari vorhanden ist, von Venedig hergeholt und spekulativ gehandelt hat. Allein da die jüdischen Entrepreneurs, welche die Ausländer durch die List an sich gebracht haben, daß sie der christlichen Handelsleute Musterkarten erschlichen und Lieferungen an Auswärtige um leichte Preise übernommen hatten, dann aber, da sie sich genug bereichert hatten, vom Handel unvermutet gänzlich abgestanden sind, und hierdurch die Abnehmer in die Notwendigkeit versetzt haben, sich wieder an die Venetianer durch eine Zeit zu wenden, bei dieser Verlegenheit der Fabrikanten (die um Abnahme bitten mußten) um 5/6 leichter neuerdings aufkauften und sich alles leibeigen gemacht hatten."

Es war im 18. Jahrhundert, als die Turnauer Steinschneider mehrere geschickte Silberarbeiter aus Venedig zur Niederlassung in ihrer Stadt veranlaßten. Indessen auch die venetianischen Einwanderer konnten die allgemeine Deroute nicht aufhalten. In dieser Not wurden die Schätze des Berges Kozákov wieder entdeckt und Turnau griff zum alten Handwerke, zur Bearbeitung der echten Edel- und Halbedelsteine, insbesondere aber zum Schliff der böhmischen Granaten zurück. Trotz der mit eiserner Zähigkeit beibehaltenen alten Schleifmethode sah Turnau nun wieder ein allmähliges Aufflackern seiner schwachen Lebensflamme; doch kaum ein halbes Jahrhundert hatte die Entwicklung mit wirklicher Zunahme gedauert, als die Turnauer Industrie abermals, diesmal einen noch bis heute fühlbaren Stoß erlitt. Die zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts sahen in Böhmen noch eine nicht unerhebliche und weitverzweigte Edelsteinindustrie. Damals bestanden die Granatschleifereien zu Svĕtla, zu Podsedlitz und zu Třiblic. In Svĕtla wurde die Granatindustrie um 1760 eingeführt; in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunders gingen jährlich 20000 geschlissene Granaten, die in rohem Zustande meistens von Liboschowitz kamen, an die Händler in Prag ab. Prag ist heute noch ein Hauptplatz für den Handel mit Granaten. Die gräflich Schönbornsche Granatschleiserei in Podsedlitz beschäftigte Ausgangs der dreißiger Jahre 30 Personen mit dem Bohren, Schleifen, Facettiren, Brillantiren und Rosettiren der Granaten und verarbeitete den größten Teil der in jener Gegend gefundenen Granaten. Ein Teil der jährlich auf etwa 350 Pfd. geschätzten Gesamtausbeute wurde in den Schleifereien im Bunzlauer Kreise, ein anderer Teil von den damals in Prag thätigen 12 Steinschneider- und Steinbohrmeistern verarbeitet. Die fertigen Granaten wurden in Schnüren zu 250—500—1000 oder auch als Rosetten zum Fassen in Schmucksachen dutzendweise und einzeln in den Handel gebracht. (K. J. Kreutzberg, Böhmens Gewerbs- und Fabriksindustrie in ihren vorzüglichsten Zweigen. Prag 1836.) Diese noch verhältnismäßig glänzende Produktion konnte indessen dem mächtigen konkurrirenden Andrängen des Auslandes, besonders von Frankreich, Holland, der Schweiz und Deutschland nicht Widerstand leisten. Infolgedessen mußte die Granatindustrie zurückgehen. Dieser Rückgang läßt sich einmal für die Stadt Turnau selbst zu Gunsten der umliegenden Ortschaften, dann aber auch für die ganze Industrie nachweisen. Frankreich im französischen Jura, die Schweiz, Deutschland mit den Orten Idar in Oldenburg, Pforzheim und Waldkirch in Baden, sowie einigen anderen Orten auf dem Schwarzwalde, Holland mit Amsterdam und sogar Amerika haben auf dem Gebiete der Edelsteinindustrie mächtig gearbeitet und den Weltmarkt, den Turnau früher fast ausschließlich besaß, für sich erobert. Der Rückgang der Industrie liegt nicht zum geringsten Teile an der schlechten Fassung der Steine. Ein Konsularbericht über den Rückgang des Exportes von Granatwaren nach Amerika weist darauf hin, daß die Fassung der böhmischen Granatwaren in vielen Fällen den Anforderungen

nicht entspricht und hinter den entsprechenden amerikanischen Arbeiten weit zurückbleibt. Während die Fassung der Steine in Amerika in solider Weise mit Maschinen geschehe, komme es bei den böhmischen Erzeugnissen sehr oft vor, daß die Steine aus den Fassungen herausfallen. Die böhmische Arbeit bekunde während der letzten Jahre eine entschiedene Verschlimmerung. Der Bericht sagt geradezu: „Wenn die böhmischen Granatwaren aus dem amerikanischen Markte nicht ganz herausgedrängt werden und dort aus der Mode kommen sollen, müssen die hiesigen Fabrikanten und Erzeuger auf eine stetige Verbesserung und Vervollkommnung der Arbeit bedacht sein." Die Verschlechterung der Arbeit ist nur eine Folge der ausländischen Konkurrenz, einer Konkurrenz, die es versteht, allen Neuerungen auf dem Gebiete des Edelsteinschliffes rasch zu folgen und dieselben sich zu eigen zu machen, während in Turnau und Umgebung der größte Teil des Betriebes mit Recht als ein patriarchalischer in des Wortes konservativstem Sinne bezeichnet wurde. Mit aufmerksamem Auge verfolgte die Regierung diese Zustände und schritt, um dem Betriebe neue Impulse zuzuführen, zur Gründung einer Fachschule für Edelsteinbearbeitung in Turnau, welche in der Folge auch auf die Goldschmiedekunst, soweit sie sich mit dem Fassen der Edelsteine zu Schmucksachen oder der Montirung von Krystallobjekten befaßte, ausgedehnt wurde. Die Schule arbeitet seit 1885 mit bestem Erfolge unter der Leitung des Direktors Malina und hat es verstanden, in diesem kurzen Zeitraume der Industrie eine große Zahl tüchtiger, geschulter Kräfte zuzuführen.

Als eine interessante Erscheinung kann beobachtet werden, daß als eine Folge der Preisverhältnisse die Granatschleiferei sich zum größten Teile von Turnau nach dem benachbarten Orte Rovensko gezogen hat. Hier sind die minimalsten finanziellen Umstände in Wirkung getreten, die örtliche Lage einer Industrie zu verschieben. Zwischen dem schon kleinen Städtchen Turnau und dem Dorfe Rovensko ist der Unterschied für den Lebensbedarf ein nur geringer, aber er hat hingereicht, eine Industrie, die auf dem Weltmarkte mit der schärfsten Konkurrenz zu kämpfen hat, in der Bewertung der Objekte und im Gefolge hiervon örtlich zu beeinflussen. Der Händler arbeitet in Rovensko unter günstigeren Verhältnissen als in Turnau; dieses beschränkt sich fast nur noch auf den Schliff der Halbedelsteine. — Noch zwei andere Ursachen werden als den Rückgang dieser Industrie fördernd bezeichnet: Das schon in anderer Verbindung erwähnte, zu stark ausgeprägte konservative Verharren und der hieraus entspringende Mangel an Unternehmungsgeist und ein gewisser Mangel an Kapital, welches eine Erweiterung der Handelsbeziehungen, einen direkten Bezug der rohen Steine und eine Erhöhung und Ausdehnung der technischen Einrichtungen gestatten würde. So sind es eine ganze Reihe von nicht unüberwindlichen Umständen, welche eine Industrie zu Falle zu bringen scheinen, die sich, bei dem Vorhandensein aller natürlichen Bedingungen, zu einer glänzenden entfalten ließe.

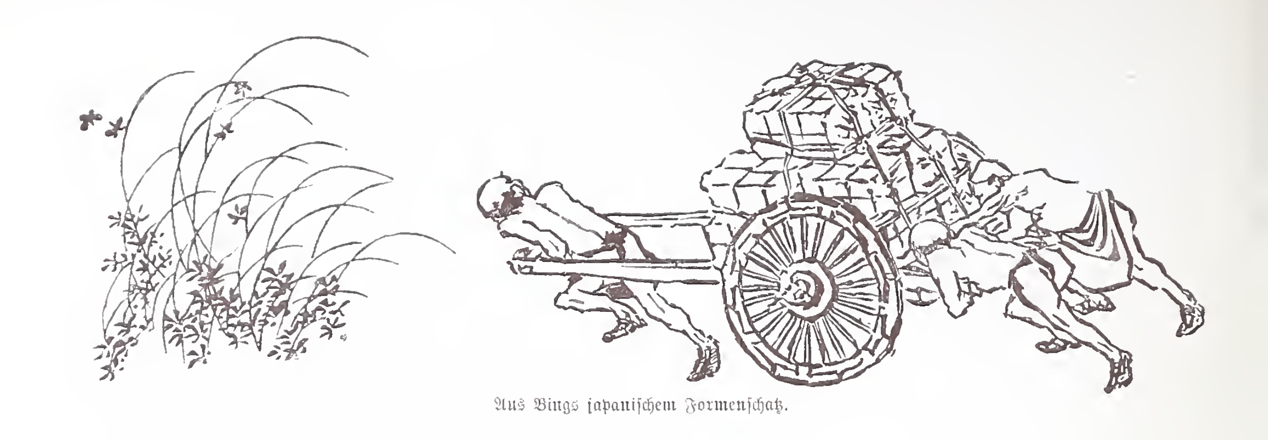
Im Jahre 1873 zählte Turnau 10 „versteuerte" Edelsteinhändler, für welche in Turnau und Umgegend, namentlich Rovensko, etwa 500 Schleifer das Rohmaterial im Werte von ca. 75000 Fl. zu facettirten, brillantirten, geschlegelten und gemuggelten Faß- und Schnursteinen, sowohl Edel- wie Halbedelsteine, verarbeiteten. Der Wert der hieraus resultirenden fertigen Ware wird auf 218 750 Fl. angegeben. (Hallwich, Nordböhmen auf der Weltausstellung in Wien. 1873. V. Heft. pag. 9.) Nach einem Sitzungsprotokolle der Reichenberger Handels- und Gewerbekammer des Jahres 1876 belief sich der Wert des im Jahre 1875 verarbeiteten Rohmateriales an böhmischen und Tiroler Granaten, Topasen, Amethysten, Achaten, Türkisen, Bergkrystallen, Karneolen, Onyxen und Malachiten auf 80000 Fl., der Wert der fertigen Ware auf 150 000 Fl., gegen 1873 ein empfindlicher Rückgang. Heute wird der Umfang der Produktion, soweit er sich der Kontrole durch die Behörde nicht entzieht, in Turnau auf 12 Edelsteinhändler, 12 Edelsteinschleifer mit gewöhnlichen Handstühlen, 2 Edelsteindampfschleifereien und 15 Goldarbeiter, in Rovensko auf 17 Händler und 3 Schleifer berechnet. Die Gesamtzahl der Arbeiter in dieser Industrie in der ganzen Gegend von Turnau wird auf ca. 2000 geschätzt.

Im ganzen befindet sich die Turnauer Industrie in derselben Lage, wie die böhmische Glasindustrie: auf ihnen scheint ein eigenes Verhängnis zu ruhen, welches sich bleischwer an sie kettet und sie zu einem frischen Aufschwunge unfähig macht. Und auffallender

Weise scheint dieses Verhängnis hauptsächlich jene Industrien ereilt zu haben, die schon eine Entwicklung von Jahrhunderten hinter sich haben und einst in voller Blüte standen. Das Beharren bei alten Einrichtungen und Gebräuchen, das für Zeiten, in denen Handel und Wandel nicht mit der Hast und der gegenseitigen erbitterten Bekämpfung sich entfalteten als in unsern Tagen der geschäftlichen Jagd, des Existenzkampfes und der unbemäntelten Erwerbssucht seine Berechtigung gehabt haben mag, es scheint in unsern Tagen die Todesursache der bedeutendsten, alten nordböhmischen Industrien werden zu wollen.



Ronin. Aus Bings japanischem Formenschatz.



Aus Bings japanischem Formenschatz.

Noch ein Wort zur Stilfrage.[1])

Von Robert Mielke.

Es ist schon viel über dieses Thema geschrieben und gesprochen worden, ohne daß jedoch diese theoretischen Erörterungen irgend welchen Erfolg aufzuweisen hätten, es sei denn den negativen, daß wir, resp. auch die Zukunft auf die Schöpfung eines eigenen Stiles zu verzichten hätten. Erst in neuerer Zeit scheint die Erkenntnis durchzubrechen, daß man dem schaffenden Künstler selbst die Initiative zu überlassen hätte, der dann schon den richtigen Weg bei unserer solchen Bestrebungen entgegenkommenden Zeit finden würde. Dann werden auch alle auf Hebung des Kunstgewerbes gerichteten Maßregeln den Zug der Zeit berücksichtigen, vorzugsweise aber die Schulen sich mit ihm befreunden müssen. Je eher dies geschieht, um so besser für das Kunstgewerbe, und erfreulich ist es, zu bemerken, daß sich die Stimmen mehren, welche Abänderung der bisher geübten Methode zur Aneignung von Stil- und Formensinn dringen.

Es soll nicht der Zweck dieser Zeilen sein, die Materie hier eingehend zu behandeln; dazu fehlt es hier an Raum, und ich verweise auf eine demnächst erscheinende Schrift,[2]) die dieselbe ausführlicher untersucht. Vielmehr wollen wir aus der Fülle der Erscheinungen auf kunstgewerblichem Gebiet einige heraussondern, welche uns einerseits den Beweis liefern, daß die Gegenwart sich durchaus nicht bloß auf das Nachahmen beschränkt, andrerseits aber Anhaltspunkte für die künftige Gestaltung des Unterrichts geben.

Unser Kunsthandwerker ist Eklektiker, er kennt alle Stile und weiß sie zu verwenden; aber in diesem zuerst planlosen Durcheinander vollziehen sich bestimmt Gruppirungen um einen Mittelpunkt, der durch die Blüte eines Gewerkes repräsentirt wird. So gehen der Tapezierer und der Dekorateur, die Porzellan- und Rahmenfabrikation mit Vorliebe auf ihre höchste Blüte, d. h. auf das Rokoko zurück, während der Tischler die Renaissance, die Textilkunst den Orient bevorzugt. Wir können noch weiter gehen und behaupten, daß selbst der einzelne Gegenstand im allgemeinen den Vorbildern seiner Blütezeit folgt. So der Fächer, der Schmuck denen des Rokoko, der Krug denen der Renaissance, der Theetisch den japanischen u. s. w. Umgekehrt finden wir, daß Gegenstände, welche unsere bedürfnisreiche Zeit erst hat entstehen lassen, sich allen Stilgesetzen (im engeren Sinne) zu entziehen bestreben und auf das ursprünglichste Vorbild, die Natur zurückgehen, z. B. elektrische Kronleuchter als leuchtende Blumen, Früchte, Sterne u. s. f.

Betrachten wir hingegen die Ausführung solcher Stücke, gleichviel in welchem Stile sie auch beabsichtigt war, so ergeben sich hier Abweichungen von den ursprünglichen Vorbildern, die nicht nur durch das Material und den verän-

1) Der Aufsatz auf S. 74 des Kunstgewerbeblatts hat uns eine Anzahl Artikel zugeführt, denen wir mit Rücksicht auf die Wichtigkeit der Frage allmählich Raum geben, um verschiedene Anschauungen zu Worte kommen zu lassen. Die Red.

2) R. Mielke: Die Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung in Bezug auf Stil- und Zeichenunterricht. Berlin 1889. Claesen & Co.

derten Herstellungsprozeß bedingt werden, sondern auch bezeugen, wie sehr sich die Ideenwelt des schaffenden Künstlers verändert hat, und die [illegible] ganz neue Werke erzeugen.

Es ist zunächst zu betonen, daß der Einfluß der Japaner auch bei uns die Vorliebe für realistisches Ornament gesteigert hat. Selbst beim stilisirten Ornament kommt hin und wieder das Zurückgehen auf die Natur zum Druchbruch und äußert sich in der mehr oder minder realistischen Durchbildung der Details. Warum dabei aber unsere heimische Pflanzenwelt unberücksichtigt bleibt, ist um so unerklärlicher, als diese gerade an charakteristischen Typen so reich ist. Man wird nicht fehlgehen, wenn man neben der nationalen Eigentümlichkeit, das in der Ferne zu suchen, was man so nahe hat, auch die verkehrte Unterrichtsmethode dafür verantwortlich macht. — Sodann wird aber die formale Erscheinung von zwei Faktoren beeinflußt, die nur unseren Tagen eigen sind: das ist ästhetisches Empfinden und malerische Komposition.

Die Ästhetik ist eine verhältnismäßig junge Wissenschaft, aber Einfluß auf die formale Gestaltung im Kunstgewerbe gewann sie erst seit einigen Dezennien. Das Wirken Karl Böttichers und Jakobsthals ist noch heute maßgebend dadurch, daß eine systematische Ornamentlehre das Geheimnis der Wirkung dem keimenden Talente enthüllt. Die Verteilung der Massen, die Bewegung und der Schwung der Linien, die Harmonie der Farbe werden so mehr von dem wägenden Verstande geregelt. Trotz der alten Formengrammatik ist die neue Komposition doch etwas wesentlich Fremdes im Gegensatz zu den Werken der Vorfahren. Es ist wie in der Sprache; auch hier haben wir noch die alten Buchstaben, aber die Schreibweise ist nicht mehr die alte, neue Wortverbindungen und Flexionen verleihen der jetzigen Schrift ein verändertes Aussehen. Der Hauch unserer Zeit liegt sowohl auf dem geschriebenen oder gedruckten Wort, wie auf dem Werke der Kunst. — Die Kenntnis der Meisterwerke aller Stile, verbunden mit dem kritischen Studium derselben, hat die Gegenwart mit einem hochentwickelten Formen- und Farbensinn ausgestattet, der aber bei der verstandesgemäßen Anwendung meist kühl und nüchtern wirkt. Wo früher Liebenswürdigkeit und Anmut, Gemütstiefe und naive Unvollkommenheit zu den reizvollsten Schöpfungen sich verbanden, da erzeugt heute bewußtes Wollen und Kenntnis der Ursachen des Schönen eine scharf ausgeprägte Proportion der Teile, die in letzter Linie wieder auf mathematische Deduktionen zurückgehen, während in der Farbenwirkung zu dem natürlichen Gefühl dafür noch bestimmte Farbentheoreme sich gesellen. Tritt zu diesen Voraussetzungen noch der Betrieb der Maschine, die Massenfabrikation, so erzeugt diese Verbindung Werke, welche in ihrer eleganten Trockenheit und starren Gesetzmäßigkeit selbst unserer durchaus nicht sentimentalen Zeit zu dürftig erscheinen. Der moderne Hellenismus hat solche Schöpfungen auf dem Gewissen.

Glücklicherweise jedoch hat man sich gegen solche Kunst aufgelehnt und in der „malerischen Komposition" ein Mittel gefunden, solche starren Gebilde zu beleben und genießbar zu machen. Sie beruht hauptsächlich auf dem Reiz, den die unmotivirte Störung des Gesetzmäßigen ausübt, und der immer wohlthuend wirkt, wenn eine weise Beschränkung damit Hand in Hand geht. Es ist ein fast unübersehbares Gebiet, welches sich hier dem Künstler darbietet: der Maler, Bildhauer, Architekt und Kunsthandwerker benutzen es. Wo der eine Erker, Türme, Rampen u. dergl. anwendet, gebraucht der andere exotische Pflanzen, Waffen rc., um die Komposition zu bereichern. Die moderne Innendekoration giebt hier ein treffendes Beispiel; Makartbouquets, Waffen, Ampeln, Bücher, hängende Teppiche, China- und Japanwaren vereinigen sich hier zu einer Wirkung von hohem Reiz. Wir überlassen es dem einzelnen hier weitere Beispiele zu finden; sie bieten sich auf allen Gebieten des künstlerischen und gewerblichen Lebens dar.

Aus dem Gesagten ergiebt sich, daß unser gegenwärtiges Kunstgewerbe von drei Faktoren beeinflußt wird, die seine Erzeugnisse von denen der Vergangenheit unterscheiden und zugleich die Bildung eines neuen, auf *eklektischer Grundlage beruhenden* Stiles vorbereiten. Diese Erkenntnis führt von selbst darauf, zu untersuchen, wieweit unsere Kunstgewerbeschulen diesem Zeitgeist entgegenkommen. Wenn das Resultat dieser Untersuchung auch noch wenig befriedigt, so wird eine Reorganisation des Unterrichts nur eine Frage der Zeit sein. Für den letzteren ist besonders das Studium der Natur und der Stilgesetze von Wichtigkeit, auf deren kausalen Nexus vor einigen Wochen an dieser Stelle hingewiesen ist.



Aus Bings japanischem Formenschatz.

Bücherschau.

XV.

Japanischer Formenschatz. Gesammelt von S. Bing. Deutsche Ausgabe von E. A. Seemann, Leipzig. Preis des Jahrganges 12 Hefte 20 M.; das einzelne Heft 2 M. Monatlich ein Heft in Folio mit 12 farbigen Tafeln und 1—3 Bogen illustrirtem Text in farbigem Umschlag.

A. P. In Heft 3 des laufenden Jahrganges konnten wir in Brinckmanns „Kunst und Handwerk in Japan" das erste Werk in deutscher Sprache begrüßen, welches sich zur Aufgabe stellt, das innere Wesen der japanischen Kunst, den Zusammenhang dieser Kunst mit dem Volksleben klar zu legen. Heute liegt ein Unternehmen vor, welches geeignet ist, der Kunst der Japaner neue Freunde zu gewinnen, weniger durch das Wort als durch das Bild. Wir haben bei Besprechung des Brinckmannschen Buches auf den hohen Wert und die geschickte Auswahl der Illustrationen hingewiesen; ihre Bedeutung liegt darin, daß sie nach den besten und lehrreichsten Originalen möglichst treu wiedergegeben sind. Durch diese guten Abbildungen sind viele Darstellungen, die bisher ein Buch mit sieben Siegeln waren, sofort klar geworden oder es bedurfte nur einer erklärenden Beischrift, um die Absicht des Künstlers sofort deutlich werden zu lassen. Gleichzeitig aber wurde die Eigenart gewisser Künstler und ihr Können den Lesern vor Augen gestellt; wir lernten wirkliche Künstler kennen, aus dem Begriff der „japanischen Kunst" lösten sich Individuen heraus, die uns lebendig vor Augen treten; wir lernten und lernen immer mehr erkennen, daß in den Kunstwerken der Japaner gewaltige Unterschiede hinsichtlich ihres Wertes sind, und daß uns in den edelsten Erzeugnissen derselben Offenbarungen höchster Schönheit geboten werden.



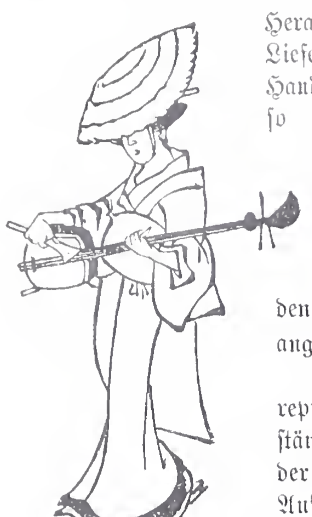
Diese Erkenntnis zu gewinnen, zum vollen Verständnis japanischer Kunst durchzudringen war bisher eben nur denjenigen möglich, welche in den großen Centren des Kunstmarktes zu wohnen das Glück haben oder denen dauernd gewählte Sammlungen zum Studium offen stehen, denen die gedruckte Erläuterung durch Beispiele belegt wurde. Für die meisten Sterblichen war die japanische Ware etwas mehr oder weniger Neues, mit kurioser Ornamentik, billig und dekorativ — damit basta. Freilich, wo sollte man auch lernen, das Gute vom Schlechten, wirkliche Kunst vom elendesten Machwerk zu unterscheiden, wenn die japanischen Exportwaren von Jahr zu Jahr miserabler wurden? Man vergleiche die Lackarbeiten, die noch 1878 eingeführt wurden, mit der heutigen Marktware! Und alle besseren Arbeiten früherer Zeit sind jetzt in feste Hände übergangen, es hat sich ein wahres Jagen nach japanischen Kunstwerken entwickelt, und viel ist leider nicht mehr dabei zu erlangen: Frankreich, England und Amerika haben wie gewöhnlich den Löwenanteil erbeutet. Je weniger wirkliche Kunstwerke nun noch am Markt sind und je mehr das Bestreben zu Tage tritt, die Kunst der Japaner kennen zu lernen, zu studiren, um so näher lag es, durch Vorführung mustergültiger und hervorragender Kunst-

werke in diesen Bedürfnissen entgegenzukommen. Ein solches Unternehmen liegt in dem „Japanischen Formenschatz“ nunmehr vor. Es konnte nur von dem Manne ausgehen, welcher das Gebiet völlig beherrscht, der darin vollkommen zu Haus ist und in steter Wechselbeziehung mit Japan steht, den Pariser Kunstmarkt auf diesem Zweige so genau als möglich kennt und dem die Schätze altjapanischer Kunst in möglichst umfassender Weise dauernd zur Hand sind. Herr S. Bing in Paris, der glückliche Besitzer der herrlichen Japanischen Sammlung ist dazu der Mann; er ist an die Spitze des Unternehmens getreten, welches gleichzeitig in französischer, deutscher und englischer Sprache erscheint.

Analog dem Hirthschen Formenschatz will uns das neue Werk Kunsterzeugnisse der Japaner aller Art bieten, lediglich zu dem Zweck, um durch treue Wiedergabe der Originale „unmittelbar zu den Augen zu reden“ und die große Masse des Publikums in die intimen Reize einer Kunst einzuführen, „welche bisher vor allem durch ihre äußeren Vorzüge aufgefallen ist.“ Zu einer derartigen Wiedergabe sind natürlich die vollkommensten Druckverfahren heranzuziehen und auch das erklärende Wort ist nicht ganz auszuschließen. Wendet sich das Werk so in erster Linie an den Freund japanischer Kunst und die Künstler, so will es gleichzeitig auch dem Handwerker mustergültige Vorbilder und Anleitung geben, aus der Fülle japanischer Formen und Ornamente Anregung zu holen und an der Hand dieser Arbeiten den Weg zu beschreiten, welchem die Japaner ihre Erfolge verdanken: das liebevoll eingehende Studium der Natur. Endlich aber soll und wird jeder Gebildete, welcher unbefangen und offenen Auges an Erzeugnisse der Kunst herantritt, sehr bald Interesse, Geschmack und Liebe zu diesen Arbeiten gewinnen.


Aus Bings japanischem Formenschatz.

Die Ausstattung des Werkes ist über alles Lob erhaben: die Wiedergabe der Farbenholzschnitte ist von einer ganz erstaunlichen Treue und Vollendung, was umsomehr anzuerkennen ist, als früher in dieser Richtung angestellte Versuche sehr wenig günstige Resultate ergeben hatten. Auch die Reproduktionen nach Skizzen von Pflanzen und Tieren, sowie der Malereien (Kakemonos) sind ganz vorzüglich. Sehr glücklich sind auch die Farben der Japaner getroffen, so daß die Wirkung manchmal ganz frappant ist und man im ersten Moment glaubt, ein japanisches Original vor sich zu haben. Zur Wiedergabe einer Anzahl Bronzen hat sich der



Herausgeber in den ersten Lieferungen der geschickten Hand Guérards bedient: so wirkungsvoll diese Blätter sind, so möchte sich doch eine mechanische Reproduktion empfehlen, wie sie in den späteren Lieferungen angewandt ist.

Die Auswahl der reproduzirten Gegenstände ist in Rücksicht der oben angedeuteten Aufgaben der Publikation erfolgt, wobei möglichst auf Mannigfaltigkeit der einzelnen Lieferungen gesehen ist. Mit Recht bringt der Herausgeber die alten Farbendrucke, deren Wert und künstlerische Bedeutung Brinckmann so trefflich dargelegt hat. Ingleichen sind Skizzen nach der Natur: Pflanzen und Tieren zahlreich wiedergegeben, Studien von unvergleichlicher Schärfe der Beobachtung und Präzision der Zeichnung, wie wir sie ähnlich nur in den alten „Kräuterbüchern" finden: in Europa wäre kein Mensch etwas Ähnliches zu leisten im stande. Sonst bieten die bisher erschienenen Lieferungen farbige Abbildungen von Zeichnungen, Entwürfe für gewerbliche Zwecke, Geweben, Bronze, Thongeräten u. a. m. Der begleitende Text ist kurz gehalten, ganz in der Weise, wie ihn Hirth seinem Formenschatz beigiebt. Daneben laufen längere selbständige Artikel, zum Teil ohne Beziehung zu dem Inhalt der Tafeln her. Bisher behandelte Themata sind: Die Japaner in der Zierkunst (L. Gonse). Die Architektur Japans (V. Champier). Goldschmiedearbeiten (L. Falize). Ein Taschenschreibzeug (E. de Goncourt). Der japanische Holzschnitt (Th. Duret). Auch der



Text ist in origineller Weise mit durch vortreffliche Zinkographien illustrirt.

Alles in allem verdient das Unternehmen die ernsteste Beachtung und lebhafte Unterstützung jedes Freundes der Kunst. Es ist wie kein zweites Werk geeignet, diejenigen für die Kunst der Japaner zu interessiren, welche ihr noch fern stehen, die Auswüchse der „japanischen Mode" zu beseitigen und an ihre Stelle richtige Würdigung jener Kunst und verständnisvolle Benutzung zu setzen. Das Werk kann und wird damit den größten Nutzen und Segen stiften.

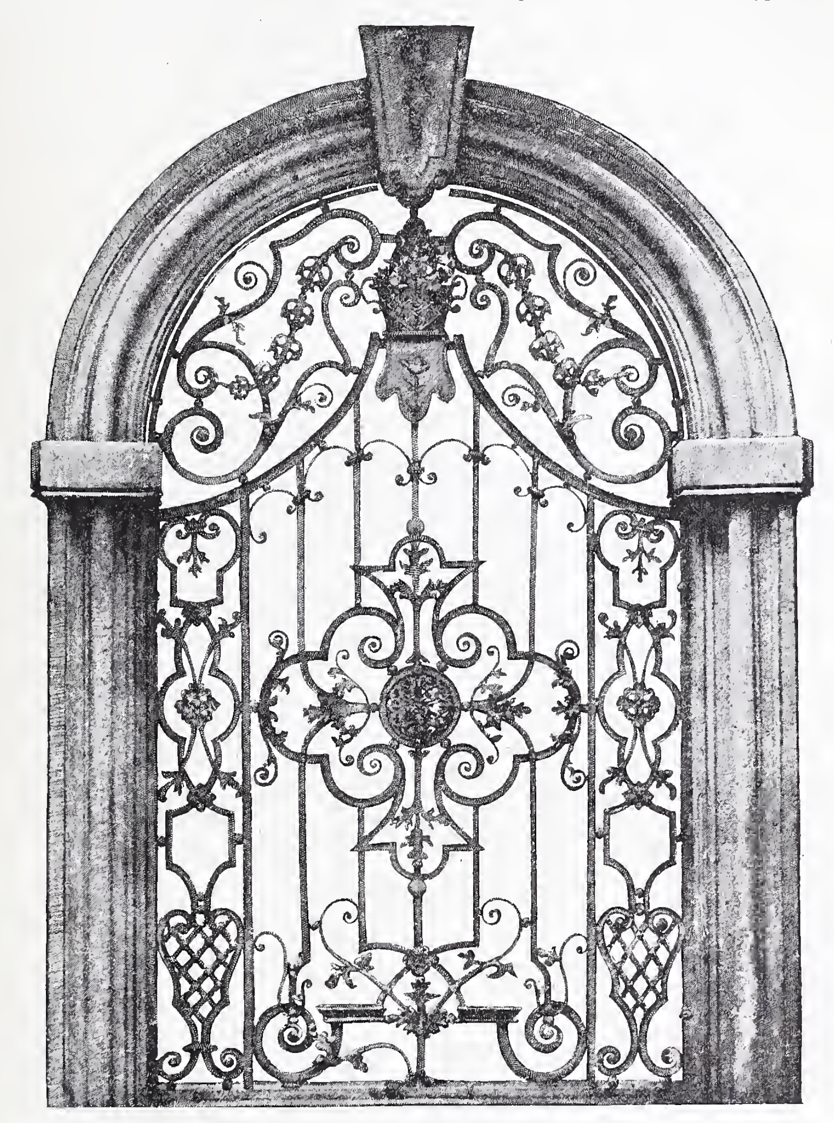


Aus Bings japanischem Formenschatz.

XVI.

Verzierungen für Gefäße aus Porzellan und Metall. Nach Original-Werkzeichnungen. Auch für Ätzung in Glas, Kupfer, für Malerei auf Holz, Leder und a. m. Berlin, Paul Bette. — 10 Tafeln Folio.

P. Schon wiederholt haben wir auf die im Verlage von Paul Bette zu Berlin erschienenen Publikationen nach japanischen Originalen hingewiesen, welche in erster Linie zwar bestimmt sind, als Vorlagen zum Schmucke keramischer oder aber auch zur Dekoration anderer Gegenstände zu dienen: die Tuschzeichnungen der



Fenstergitter an der Universität in Breslau. Um 1730.
Aus: Trelenberg und Halfpap, die Schmiedekunst.

Farbige Vorlagen zur Ausschmückung keramischer Gegenstände. Nach Original-Werkzeichnungen. 15 Blatt Farbenlichtdrucke von Albert Frisch. Fol. Berlin, Paul Bette.

Farbige Vorlagen für Porzellan- und Glasmalerei. 18 Blatt 12⁰. Farbenlichtdruck von Albert Frisch. Berlin, Paul Bette.

Mitzugoro, die drei Bände Vorlagen des Baileï. Diesen Werken schließt sich zunächst die dritte der obengenannten Veröffentlichungen an, insofern es sich auch bei dieser um Muster handelt, welche als Vorlagen für Malerei, Stickerei, Buntdruck 2c. Verwendung finden können. Es sind ganz reizende Stillleben aus der Tier- und

Pflanzenwelt, alle auf kleines Format komponirt. Von gleichem Wert ist bei dieser Publikation die farbige Wiedergabe, welche A. Frisch in gewohnter Meisterschaft besorgt hat. Einzelne dieser Farbenlichtdrucke sind von einer Vollendung, daß man im ersten Augenblick zweifelhaft ist, ob man die japanische Originalzeichnung oder eine Nachbildung vor sich hat. Die Frische und Lebendigkeit der Komposition und treffliche Farbenstimmung werden diesen kleinen Blättern kann, daß der Glaube an eine ganz willkürliche Bemalung japanischer Gefäße ein verkehrter ist. Wohl kennt der Japaner nicht die Stilgesetze, die unseren Kunstjüngern eingepaukt werden; er bemalt sein Gefäß lustig und flott als wäre es das Blatt eines Zeichenheftes. Aber beim genaueren Zusehen findet man, daß diese Zeichnung sehr wohl erwogen und hinsichtlich Verteilung der Massen genau überlegt und berechnet ist; auch der Japaner kennt den horror vacui und



Rundgitter aus Augsburg. Um 1600.
Aus: v. Hefner-Alteneck, Eisenwerke und Ornamentik der Schmiedekunst. II. Teil.

gewiß zu weiter Verbreitung verhelfen, zumal sie auch direkt als Tischkarten und Ähnliches Verwendung finden können.

Daran reihen sich neuestens zwei Hefte, welche Vorlagen für ein begrenztes Arbeitsfeld, für Dekoration keramischer Gegenstände bieten. Zum erstenmal unseres Wissens werden hier Nachbildungen japanischer Werkzeichnungen geboten. Dieselben zeigen die Form des Gefäßes im Umriß und die Dekoration abgerollt, an beiden Seiten überragend; Borten und anderer Schmuck sind angedeutet. Dabei zeigt sich deutlicher, als man dies aus den Originalen erkennen setzt mit überraschendem Geschick einen Vogel, Schmetterling in die Lücke, legt einen Zweig mit Blüte darüber oder hilft sich sonst in seiner Weise; oder er betont z. B. bei Tellern durch Anlage der Zeichnung die Grundform des Gefäßes. Die Betrachtung der 10 Tafeln dürfte gewiß bei manchem Verständnis für diese Dekorationsprinzipien erwecken und somit nicht bloß zur Benutzung der Tafeln, sondern auch zu eignem Schaffen in dem angedeuteten Sinne anregen.

Die zweite Publikation bringt auf 15 Tafeln farbige Muster im großen Maßstab, teilweise

auch abgerollt oder mit nur angedeutetem Ornament, teils Gefäße mit vollständigem Dekor. Das Ornament trägt mehrfach chinesischen Charakter und zwar in der Stilisirung des 18. Jahrhunderts, wo schon europäischer Einfluß sich geltend machte und das Ornament in eigentümlicher Weise zackig und verzerrt wurde. Daneben Dekor, wie ihn die Porzellane von Seto und Owari zeigen, für welche einzelne Blätter entworfen scheinen. Jedenfalls werden diese Muster mehr den Beifall der Fabrikanten, die beiden erstgenannten den der Liebhaber und Dilettanten finden.

XVII.

J. H. v. Hefner-Alteneck, Eisenwerke oder Ornamentik der Schmiedekunst des Mittelalters und der Renaissance. 2. Band (fortgesetzt bis 1760). Frankfurt a. M., Heinrich Keller.
Die Schmiedekunst. Berlin, E. Wasmuth.
Julius Bloem, Sammlung von Musterblättern für Schlosser und Schmiede. Dresden, Jul. Bloem.
G. Trelenberg und O. Halfpap, Die Schmiedekunst älterer und neuerer Zeit. Breslau, C. Dülfer.

P. Die Fülle erhaltener alter Schmiedewerke und das Bestreben sie dem Handwerk unserer Tage nutzbar zu machen, fördert immer neue Publikationen derartiger Arbeiten zu Tage. Und wiederum leistet das Schlosserhandwerk unserer Tage so Hervorragendes, daß auch die modernen Arbeiten teilweise verdienen, als Muster und Vorbilder benutzt und durch Abbildungen namentlich Schulen oder Meistern in kleineren Städten zugänglich gemacht zu werden. Manche Veröffentlichungen, ganz abgesehen von den Zeitschriften, haben denn neben alten auch derartige moderne Schmiedearbeiten aufgenommen, sowohl in Entwürfen als ausgeführten Arbeiten.

Ausschließlich alte Arbeiten bringen die an erster Stelle oben genannten Werke, deren Vorzüge wir früher gewürdigt haben. Jetzt liegen beide vollendet vor und bestätigen, was wir von ihnen erwartet haben. Die vorzügliche Art der Darstellung des Hefnerschen Werkes wird dasselbe zu einer wichtigen Ergänzung jeder Sammlung machen, denen namentlich die Erwerbung gotischer Schmiedearbeiten, wie sie die Publikation in reicher Fülle aufweist, immer schwieriger, ja beinahe unmöglich wird; die Größe der einzelnen Objekte in der Reproduktion sichert diesen Blättern zugleich Verwendung als Vorlagen in der Schule. Das Wasmuthsche Werk wird in erster Linie in der Werkstatt seinen Platz finden: es wird hauptsächlich Anregung geben zu neuem Schaffen, und der sehr billige Preis gestattet, die Tafeln auch nach Verbrauch neu anzuschaffen.



Fahnenspitze des Banners der Dresdener Schlosserinnung.
Ausgef. von H. Damme, Dresden.
Aus: Bloem, Sammlung von Musterblättern für Schlosser und Schmiede.

Das an dritter Stelle genannte Werk bringt alte und moderne Arbeiten. Die Wiedergabe in Lichtdruck ist — nach dem ersten Hefte zu urteilen — gut, doch macht sie die Publikation kostspielig. Die Auswahl der Objekte ist zweckmäßig und die Wiedergabe von Einzelheiten dem Zweck des Werkes, dem Handwerk Vorbilder zu bieten, durchaus entsprechend. Man kann daher dem Werk nur guten Fortgang wünschen, zumal es uns zeigen will, was der Osten unseres Vaterlandes heute auf einem begrenzten Gebiet leistet und was uns dort an Arbeiten aus früherer Zeit noch erhalten ist.

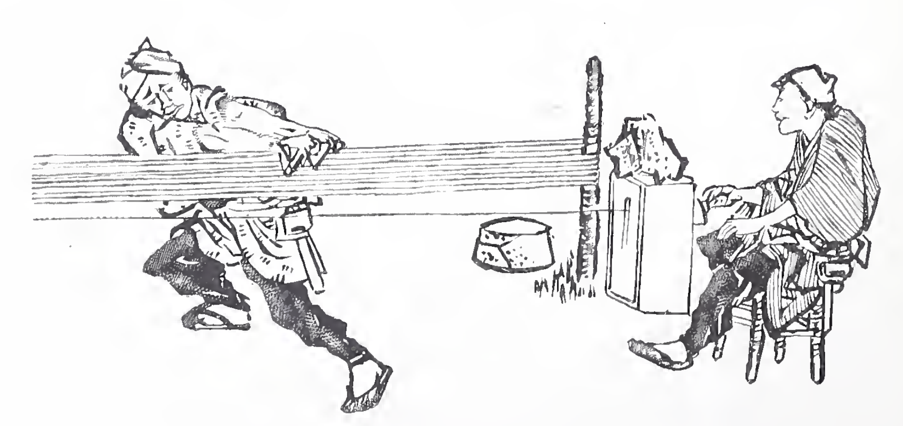
Namentlich die Städte Breslau, Danzig, Thorn und die kleinen Fürstensitze früherer Jahrhunderte in Schlesien dürften gewiß noch manches der Publikation werte Stück aufbewahren, was selbst den unermüdlichen Sammlern der „deutschen Renaissance" entgangen ist.

Die letzte der obengenannten Sammlungen enthält nur moderne Arbeiten, z. T. im engen Anschluß an mustergültige alte Stücke. Der Bedarf an Schmiedearbeiten in unseren Tagen läßt ein solches Unternehmen gerechtfertigt erscheinen. Hier wird der Suchende Gitter, Beschläge und Geräte mannigfachster Art finden, wie sie heute gebraucht werden: er spart sich also die Mühe, neue Formen zu erfinden, er braucht nur umzugestalten. Gewiß ist das vielen willkommen, und so wird das übrigens recht gut ausgestattete und billige Werk ohne Zweifel weite Verbreitung finden.

XVIII.

Ludw. Caspar, Mustergültige Möbel des 15. bis 17. Jahrhunderts aus Kunstsammlungen, Schlössern und Privathäusern. 25 Tafeln Fol. Preis 30 M.

P. Der Herausgeber der bekannten Sammlungen: „Deutsche Kunst- und Prachtmöbel" und „Sammlung von Möbelstücken des 15.—18. Jahrhunderts" tritt hier mit einer neuen Publikation hervor, in welcher er vorwiegend Möbel des 16—17. Jahrhunderts bietet. Einige frühere Stücke laufen mit unter. Die 25 Tafeln enthalten eine vortreffliche Auswahl italienischer Truhen der Hochrenaissance und großer deutscher und Schweizer Schränke. Letztere dürften besonders brauchbare Vorbilder für sog. „Schreinerarchitektur": Täfelungen, Hausthüren, Flurabschlüsse und Ähnliches abgeben, wofür sie mannigfache und dankbare Motive bieten. Die Auswahl der Tafeln ist mit großer Kenntnis und Geschmack getroffen, namentlich sind dabei unbekanntere oder schwer zugängliche Privatsammlungen Südwestdeutschlands herangezogen; vielleicht ist gerade dies Werk berufen, Architekten und Kunstfreunde von der breitgetretenen Touristenstraße ab und auf die Nebenwege zu leiten, die zu jenen Privatsammlungen führen. Beigesteuert zu der dankenswerten Auswahl haben: die Sammlung des Fürsten von Hohenzollern in Sigmaringen, die des Fürsten von Fürstenberg in Heiligenberg, die Schlösser des Großherzogs von Baden in Baden-Baden und auf der Mainau, die leicht zugängliche, aber wenig bekannte Sammlung im Heidelberger Schloß, Schloß Altenklingen, Graf Oberndorff in Edingen und a. m. Außerdem bietet die Sammlung Stühle, ein schönes Schweizer Büffett, ein niederländisches Betpult, eine prächtige Thür des 16. Jahrhunderts u. a. Da die Aufnahmen gefertigt sind, ohne die betreffenden Möbel von ihren gewöhnlichen Standorten zu verrücken, so sind eine ganze Anzahl dekorativer Objekte, Geräte und Figuren mit photographirt, was manchem Benutzer nicht unerwünscht sein dürfte. Die Größe sowohl als Schärfe der Aufnahmen wird die Tafeln für Atelier, Werkstatt, Schule und Vorbildersammlungen gleich nutzbringend werden lassen.



Aus Bing's japanischem Formenschatz.

Kleine Mitteilungen.

Museen und Vereine.

Rd. **Prag.** Das Kunstgewerbliche Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag veröffentlicht seinen Jahresbericht für 1888. Danach wurde das Museum besucht von 43001 Personen, die Bibliothek von 2578 benutzt. Für die Vermehrung der Sammlungen wurden 11037 Gulden verwandt, wofür 511 Objekte gekauft sind; 55 Stücke gingen als Geschenke ein, darunter der größte Teil von Herrn v. Lanna. Die Bibliothek zählt 1716 Bände, die Vorbildersammlung 9562 Blätter. Vorträge wurden 8 gehalten, und zwar abwechselnd in deutscher und tschechischer Sprache. Die Einnahmen betragen 40998 Gulden. Zahlreiche beigegebene Tabellen gewähren ein anschauliches Bild von der Entwickelung und Thätigkeit des Museums. — Der Mangel an Raum, welcher sich bei fortschreitender Ausdehnung des Museums immer mehr fühlbar macht, hat die Handelskammer veranlaßt, 10000 Gulden als Stamm eines Baufonds oder zur Herrichtung eines etwa freiwerdenden Gebäudes für die Zwecke des Museums zu bewilligen.

Rd. **Brünn.** Das Mährische Gewerbemuseum giebt in Nr. 4 seiner „Mittheilungen" den Bericht über seine Thätigkeit im Jahre 1887/88. Das Hauptereignis dieser Zeit war die an dieser Stelle mehrfach erwähnte Kaiser-Jubiläums-Ausstellung; während der Dauer derselben waren die eigentlichen Sammlungen des Museums nur teilweise zugänglich. Der Besuch der Sammlungen betrug 38673, der Bibliothek 5190, der 20 Vorlesungen 3314 Personen. Für die Sammlungen wurden neue Objekte erworben für circa 8530 Gulden. Außer den regelmäßigen Zuschüssen erhielt das Museum einige außerordentliche, sehr bedeutende Gaben, darunter Summen von 20000, 10000, 5000 Gulden. Durch den Anbau an das vorhandene Gebäude sind dem Museum nicht unerhebliche Lasten erwachsen, so daß bei einem mit 28000 Gulden balancirenden Etat nur je 1000 Gulden für Vermehrung der Sammlungen und der Bibliothek im neuen Etatsjahre aufgewendet werden können.

P. **Hanau.** Der „Bericht der Königl. Zeichenakademie zu Hanau" für 1888/89 zeigt die Anstalt, welche in den letzten Jahren durch die Fürsorge der königl. Regierung erhebliche Umgestaltungen und Erweiterungen erfahren hat, in erfreulichem Fortschreiten begriffen. Wir entnehmen demselben folgende Angaben. Die Akademie ist in diesem Jahre ihrem Ziele, Fachschule für Juwel- und Edelmetallindustrie zu sein, wesentlich näher gerückt. Dadurch daß unter Mithilfe des Staates die städtische obligatorische Fortbildungsschule für Bauhandwerker und Maschinentechniker zu stande gekommen, wird die Akademie von einer Anzahl Schülern entlastet, die hier nicht den erforderlichen Fachunterricht genießen konnten. Ferner hat im Laufe des Jahres 1888 eine strengere Scheidung der Lehrfächer für Gold- und Silberschmiedetechnik stattgefunden, welche für die gedeihliche Entwickelung der Anstalt von großem Vorteil zu werden verspricht. Ebenso wird der Modellirunterricht mit Beginn des neuen Schuljahres auch für das Bijouteriefach gesondert erteilt werden. Der Schüler findet dann in der neuhergerichteten, mit Esse und Schmelzofen versehenen Bijouteriewerkstatt Gelegenheit zu seiner letzten Ausbildung. In gleicher Weise besteht bereits seit 1882 die Ciselirklasse mit fachgemäßer Werkstatt nebst Esse im Souterrain für die Ciseleure und Silberarbeiter. Endlich giebt die Fachklasse für Kunststickerei und Knüpftechnik den Schülerinnen Gelegenheit für Fachausbildung. Die zur Benutzung für die Lehrer und Schüler bestehende Bibliothek umfaßt 850 Bücher und Sammelwerke mit zusammen 2400 Bänden und Mappen; eine systematisch geordnete Vorbildersammlung nach kunstgewerblichen Gegenständen, 5000 Tafeln; eine Sammlung von Handzeichnungen, Kupferstichen und Photographien, nach Gemälden und Zeichnungen, etwa 3500 Blatt einschließlich etwa 1200 Ornamentstiche. Die Sammlung der plastischen Vorbilder besteht aus 2508 Stück Abgüssen verschiedener Gegenstände, meist der Kleinkunst angehörig, circa 2400 Abgüssen von Gemmen, Münzen u. s. w. und von 1928 alten Urkundensiegeln besonders aus dem Staatsarchiv zu Marburg stammend, von denen hier Abgüsse abgegeben werden können; ferner 715 Metallgegenständen, circa 222 Kunststickereien und alten Stoffmustern. Durch Schenkungen der Regierung, sowie durch Nachbildungen wertvoller alter Gegenstände der Metallindustrie haben diese auch im verflossenen Jahre eine hervorragende Bereicherung erhalten.

Litterarisches.

K.- Unter dem Titel „Bibliothek-Handbuch für kunstgewerbliche Schulen (Museen)" Preis 1 M. 20 Pfg. erschien im Selbstverlage von Dr. Christ. Rueppecht, Bibliothekarassistent an der k. Kunstgewerbeschule zu München, eine statistische Zusammenstellung über alle derartigen Bibliotheken Deutschlands und Österreichs, die für Fachleute und Besitzer größerer Büchersammlungen kunstgewerblichen Inhalts als von großem Interesse bezeichnet werden muß, da sie einen vollständigen Überblick über Umfang und Einrichtung der einzelnen Bibliotheken giebt und sonach teilweise für eine Studienreise, wenn sie dieselbe nicht ganz zu ersetzen vermag, doch eine vorherige genaue Information ermöglicht. Außerdem aber enthält dieselbe eine ausführliche spezielle Anleitung zur Einrichtung und Verwaltung einer solchen Bibliothek, aus welcher auch für bereits umfangreichere Bibliotheken ein oder der andere Wink zur Befolgung Veranlassung bieten kann. Endlich ist dem Heftchen noch ein Verzeichnis der hervorragendsten Werke aus allen kunstgewerblichen Gebieten beigefügt, das als Grundstock einer Bibliothek gelten kann.

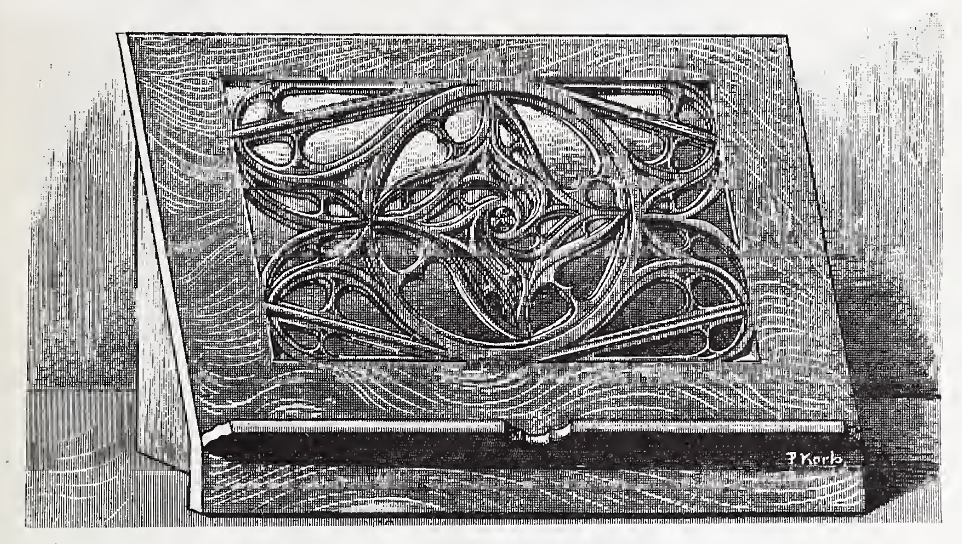
P. Frau Elise Bender in Wiesbaden, durch ihre hervorragenden Leistungen auf dem Gebiet der Kunststickerei und ihre Handarbeitsschule bekannt, dehnt ihre Thätigkeit zur Förderung der Frauenerwerbsthätigkeit immer weiter aus. So erschienen von ihr bei Gustav Fritzsche in Leipzig „Originalentwürfe für geschnittene und gepunzte altdeutsche Lederarbeiten", deren erstes Heft auf 12 Tafeln 17 Muster für die verschiedensten modernen Gebrauchs- und Luxusgeräte in vortrefflicher Darstellung enthält. Herausgeberin und Verleger haben sehr wohl daran gethan, gleich fertige Entwürfe für moderne Arbeiten zu geben: Wiedergabe alter Arbeiten wäre hier wenig am Platz gewesen. Wohl aber verdienten noch andere Techniken der Lederarbeiten früherer Zeit Aufnahme; so die geritzte Arbeit und gerissene Arbeit, die allerdings weniger bekannt sind. Die Muster selbst sind meist geschmackvoll und geschickt gewählt, den Formen gut und verständig angepaßt. Der Photographierahmen in Palettenform gehört freilich nicht zu den nachahmenswerten Mustern. Für Gewinnung neuer Motive möchten wir die Verfasserin auf die alten Modelbücher (Quentel, Steyner u. a.) hinweisen, die eine Fülle anregenden Materials enthalten; desgleichen auf die Randverzierungen mittelalterlicher Manuskripte des 15. Jahrhunderts. Die Klarheit und Größe der Muster machen das Werk auch zu einem empfehlenswerten Vorlagenwerk für Kunstgewerbe- und Frauenhandarbeitsschulen, denen wir es warm empfehlen möchten.

Vermischtes.

Pforzheim. Dem Programm für die Großherzgl. Kunstgewerbeschule in Pforzheim entnehmen wir, daß die Schule im Jahre 1888/89 von 219 Schülern (gegen 192 im Vorjahre und 40 im Gründungsjahr 1877/78) besucht war. Am Schlusse des Schuljahres 1887/88 konnten wieder eine Anzahl Schüler Auszeichnungen erhalten; auch gewannen viele Schüler der Anstalt Preise bei einer Konkurrenz des Kunstgewerbevereins. Die Sammlungen sind auch in diesem Jahre erweitert worden durch Ankäufe von Vorlagenwerken und Modellen, letztere bestehend in Gipsabgüssen allgemeiner ornamentaler und figuraler Darstellungen, in kunstgewerblichen Modellen in Metall und in Schmuckgegenständen. Studienreisen der Lehrer nach München haben reiche Gelegenheit geboten zu zweckentsprechenden Erwerbungen. Außerdem sind Anschaffungen gemacht worden in einzelnen kunstindustriellen Ateliers in Karlsruhe, Dresden, Frankfurt a. M. und in Cortina im Ampezzothale. Aus den Zinsen der Kunstgewerbeschulstiftung sind hierzu vom Stadtrath 700 Mark bewilligt worden. Ganz besondern Zuwachses hatte sich die Sammlung zu erfreuen durch Schenkungen des Großherzgl. Ministeriums.



Aus Bings japanischem Formenschatz.



Lesepult, Holz geschnitzt. Köln, 15. Jahrhundert.

Das Kunstgewerbemuseum zu Köln.

Von Arthur Pabst.

Mit Abbildungen.*)

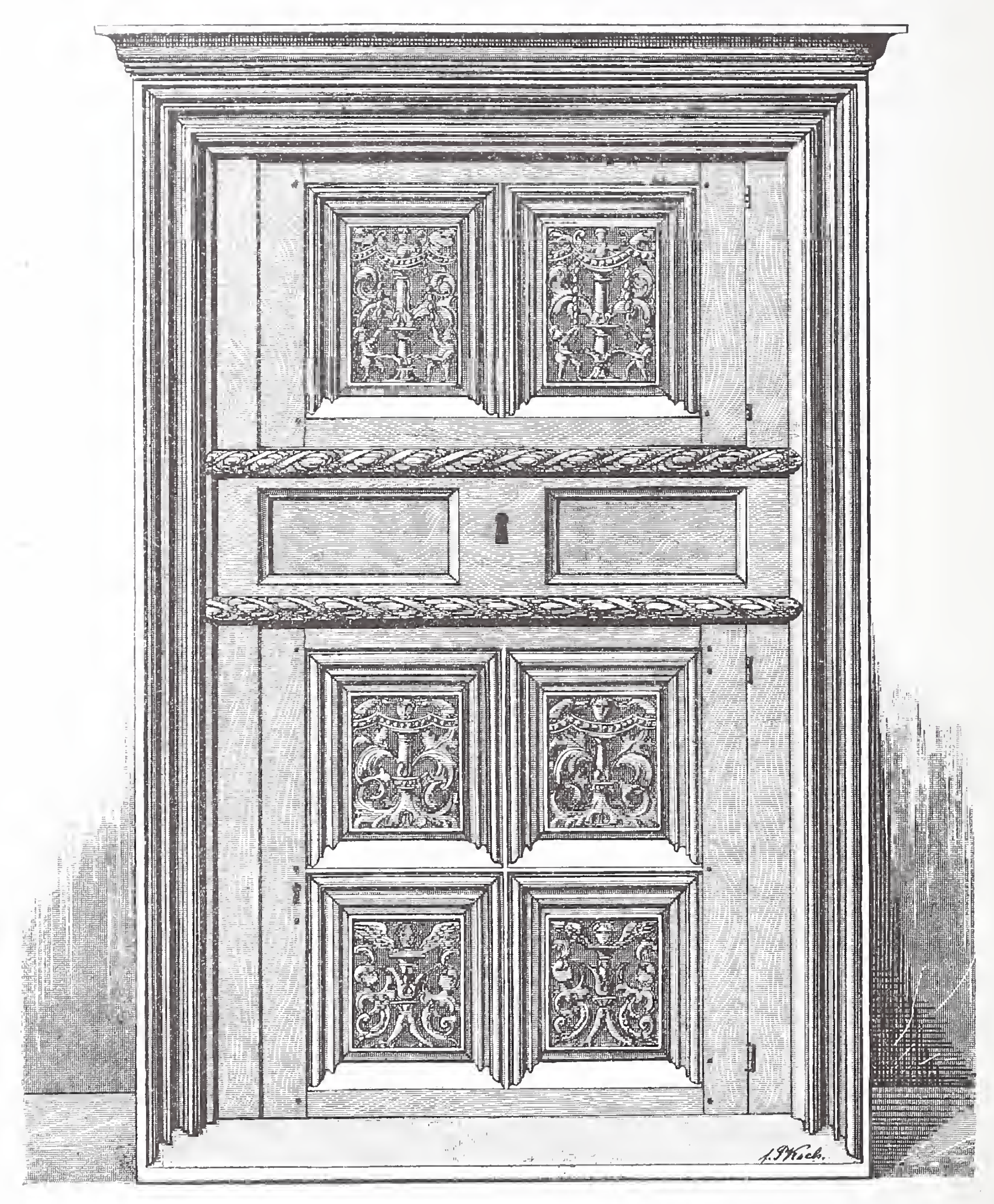
In keiner Stadt Deutschlands neben Nürnberg und Augsburg lagen die Bedingungen zur Errichtung und Erweiterung öffentlicher Kunstsammlungen so günstig wie in Köln. Zweimal — am Ausgang des 12. und des 14. Jahrhunderts — Vorort deutscher Kunst, im Mittelalter eine der blühendsten, mächtigsten Handelsstädte hat der Reichtum und die Lebenslust seiner Bürger durch Jahrhunderte hindurch die Entfaltung eines ungewöhnlichen Glanzes und Luxus ermöglicht. Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein blühte das Handwerk hier am Rhein, und so konnte das heilige Köln trotz der brutalen Zerstörungen und Räubereien des ausgehenden 18. Jahrhunderts, seit der Sammeleifer und die Sammelnarrheit wieder erwachten, eine der ergiebigsten Fundgruben für Sammler und Händler werden. Dazu spendete der Boden der Stadt eine Fülle römischer Altertümer, namentlich Gläser, aus welcher alle Museen Europas geschöpft haben und noch schöpfen.

Früh bereits besaß daher die Stadt ein eigenes Museum, wohl das erste „städtische" Museum in deutschen Landen. Freilich nicht als Frucht öffentlicher Kunstpflege, sondern als Stiftung jenes hochherzigen Mannes, dessen Namen das städtische Museum führt, des letzten Kanzlers der Universität Köln: Franz Ferdinand Wallraf. Durch die Freigebigkeit eines anderen Kölner Bürgers, des Kommerzienrats Richartz, wurde dann den Sammlungen ein prächtiges Heim geschaffen, und wäre die Leitung des Instituts von vornherein in richtige Hände gelegt worden, so besäße Köln heute das bedeutendste, aus dem Schoße kunstsinniger Bürger hervorgegangene Museum in Deutschland. Denn zu den oben angedeuteten günstigen Bedingungen traten weitere hinzu: die Nähe Hollands und Belgiens mit ihrem in früherer Zeit so ergiebigen Kunstbesitz, die bequeme Verbindung mit Paris und endlich der Kunsthandel Kölns selbst, der ja alles wirklich Bedeutende aus Deutschland an sich zieht. Andere Museen und Sammlungen haben davon profitirt und zehren noch davon — Köln ist leer ausgegangen. Denn was sich heute in städtischem Besitz befindet, ist zum weitaus größten Teil (außer den modernen Bildern) Wallrafs Vermächtnis.

Besonders beklagenswert ist es, daß man die rechte Zeit versäumt hat, kunstgewerbliche Gegenstände zu erwerben, für welche neben München und Nürnberg, Köln der Hauptmarkt

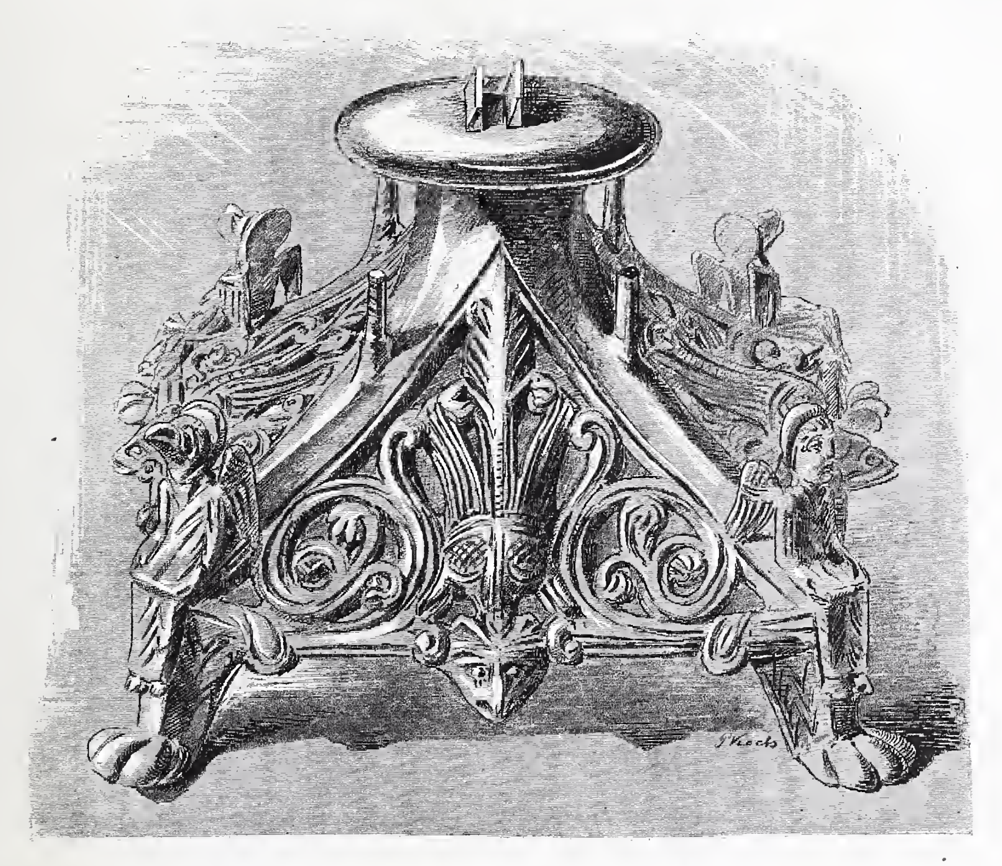
*) Sämmtliche Abbildungen im Text dieses Heftes sind nach Originalen des Kunstgewerbe-Museum zu Köln gezeichnet.

ist. Was an Möbeln der Spätgotik und Übergangszeit, an Stoffmustern und Stickereien, an Krügen und Metallarbeiten aller Art aus den Rheinlanden und seiner Hauptstadt Köln hinausgeschleppt ist, grenzt ans Unglaubliche: deutsche und ausländische Museen, fremde und Kölner Sammlungen sind damit gefüllt und gebildet worden — Köln ging leer aus. Freilich besaß die Stadt seit Jahren eine nicht unbedeutende Menge kunstgewerblicher Gegenstände, welche im Wallraf-Richartz-Museum aufgestellt waren. Dieselben stammten zum größten Teil aus der Stiftung von A. de Noël, kaum ein nennenswertes Stück von Wallraf. Hin und wieder durch einige Stücke aus Schenkungen vermehrt, war doch der Bestand seit Jahrzehnten der gleiche geblieben; eine planmäßige Vermehrung hat nie stattgefunden, ganz unbedeutende Ankäufe haben das Aussehen dieser Gruppe des Museums nicht verändert. Schon



Schrank mit durchbrochenen Füllungen. Köln, Anfang des 16. Jahrhunderts.

die Aufstellung der kunstgewerblichen Sammlung machte es jedem Besucher Kölns klar, daß diese Abteilung des Museums neben der der römischen Altertümer das Stiefkind des Museums sei; und wie nichts zu ihrer Vermehrung geschah, so ist auch nie etwas für ihre Nutzbarmachung geschehen. Die Erfahrung hat aber gelehrt, daß alle die alten Kunstkammern, Raritätenkabinete und fürstlichen Rumpelkammern, mochten sie noch so kostbare Sachen enthalten,



Fuß eines Kruzifixes, Messing gegossen. Rheinlande, 12. Jahrhundert.

niemals etwas genützt haben, so lange sie nicht eine zweckmäßige Ausstellung, Pflege, Bezettelung erfahren und die Besucher zum Verständnis der Schätze angeleitet worden sind — mit anderen Worten, daß die Werke der Kleinkunst immer nur in Instituten, die wir Gewerbemuseen nennen, Zweck und praktische Bedeutung haben. Dies hatte man auch längst in Köln erkannt, die Errichtung eines Kunstgewerbemuseums war ein längst gehegter Plan, dessen Ausführung vor anderen öfter hat zurücktreten müssen. Erst Ende 1887 nahm das Projekt greifbare Form an, indem die Stadt sich bereit erklärte, das Museum zu errichten, wenn sich ein Verein bilde, welcher zunächst einmal eine größere Summe, sodann regelmäßige Jahresbeiträge zur Vermehrung und Erweiterung der Sammlungen beschaffe. Dieser Verein, der „Kölnische Kunstgewerbeverein“ wurde am 30. Januar 1888 gegründet. Die Stadt stellte nunmehr ein Haus für das neue Museum zur Verfügung, berief den Direktor und überwies die sämtlichen kunstgewerblichen Objekte aus dem Wallraf-Richartz-Museum. Am 11. Juni 1888 wurde das neue Museum eröffnet, es enthielt nur die ebengenannten Gegenstände.

Schon in der neuen Aufstellung, wo die zusammengehörigen Gegenstände in geschlossenen Gruppen placirt waren, trat die Bedeutung dieser Sammlung ohne weiteres hervor: es zeigte sich hier ein Stamm, mit dem kein Museum — welches nicht etwa aus alten fürstlichen Kunstkammern hervorgegangen war — begonnen hatte. Zunächst ist es eine treffliche Samm-

lung von Schränken, gotischer sowohl als jener reizvollen Möbel der Übergangszeit, welche noch gotischen Aufbau aber Renaissancefüllungen zeigen. Dann „Humpenschränke“, geschnitzt und eingelegt, Stollen- und Erkerschränke, große Schränke des 17. Jahrhunderts, Truhen, alles rheinischer und Kölner, einige vorzügliche Stühle, flandrischer Herkunft. Als besondere Kostbarkeiten mögen erwähnt werden: ein schöner venetianer Klappstuhl mit Elfenbeinmosaik und das Hauptstück dieser Gruppe ein französischer Tisch, wohl Lyoneser Herkunft, des 16. Jahrhunderts. Gotische und Renaissancefüllungen und Möbelteile, zwei kostbare große Deckenrosetten, die eine Mitte des 15. Jahrhunderts, die andere um 1520, kleine Schnitzereien in Holz und Elfenbein schließen sich hieran an. Einen besonderen Schatz besitzt das Museum an einer vorzüglichen Kollektion kleiner Kassetten und Reliquienkästchen in Holz, Elfenbein, mit Paste und Masse belegt, meist mittelalterliche Arbeiten, vom 10. bis 15. Jahrhundert, darunter eine orientalische, aber auch Stücke jüngerer Herkunft bis in den Beginn des 18. Jahrhunderts hinein. Wohl die bekanntesten der dem Kunstgewerbemuseum überwiesenen Stücke sind die mittelalterlichen Elfenbeinschnitzereien: Füllungen für Bucheinbände und Altärchen, die beiden schönen Kämme des 10. Jahrhunderts und andere durch die Publikation in Bocks Heiligem Köln bekannte Schnitzereien. Eine andere sehr gut besetzte Gruppe speziell rheinischer Arbeiten bildet die Steinzeugsammlung; dieselbe enthält fast nur gewählte Stücke, darunter Krüge von größter Schönheit und Seltenheit, Siegburger, Kölner, Frechener, Raerener und Nassauer Herkunft. Die Bedeutung dieser Abteilung ist durch die neue Aufstellung überhaupt erst zu Tage getreten; kann sie sich auch nicht mit den Sammlungen von Oppenheim oder Thewalt messen, so darf sie doch dreist neben denselben stehen. Wie bei allen nicht planmäßig angelegten Sammlungen fanden sich auch in den Beständen des Kölner Museums ganz unerwartet einzelne zum Teil kostbare Stücke, die bei Begründung eines Gewerbemuseums deshalb

Silbernes Amtszeichen. Köln, 15. Jahrhundert.

besonders erwünscht waren, weil die Mittel und nächsten Aufgaben des Museums eine Erwerbung bis auf weiteres ausgeschlossen hätten: u. a. ein großer Hirschvogelkrug, fränkische Krüge, eine Anzahl Majoliken von Urbino, Venedig, Castel Durante und eine kostbare Vase, wohl spanisch-maurischer Herkunft (Abbildung 149), einige Ofenmodelle, zahlreiche Ofenkacheln, Fliesen, sowie einige Fayencen und Porzellane. Ungleich reicher sind die Gläser vertreten, unter welchen die Venetianer obenan stehen, zum Teil in Venedig selbst, größtenteils von Venetianer Arbeitern in Köln gefertigte Flügelgläser. An einige wenige deutsche emaillirte Gläser reiht sich eine schöne dunkelblaue emaillirte Kanne französischer Herkunft und endlich das berühmte grüne Venetianer Glas vom Ende des 15. Jahrhunderts mit der emaillirten Darstellung eines Triumphzuges des Amor — eine Perle Venetianischer Kunst, aus dem de Noëlschen Nachlaß stammend.

Steinzeugflasche. Siegburg, 16. Jahrhundert.

Schwächer aber durchweg durch gute Stücke sind die Metallarbeiten vertreten. Emaillirte Reliquiare Limousiner Herkunft, ein merkwürdiges Reliquiar mit sogen. „email brun“ (Bock, Taf. 48, 126), der schöne Einband mit getriebener Christusfigur und Emailplatten (Bock, Taf. 47), der jüngst publizirte (Zeitschr. f. christl. Kunst I, Taf. 1) Einband des 14. Jahrhunderts, Kirchen und Profangerät aus Messing, einiges Silbergerät, Schmuck bilden neben zahlreichen einzelnen Emailplatten den Stamm dieser Abteilung. Durch mehrere Platten gemaltes Email von Limoges und Maleremail des 18. Jahrhunderts ist die Technik zunächst übersichtlich vertreten. Von großem Umfang und daher leider vorläufig nur zum Teil ausgestellt ist die Sammlung der Glasmalereien. Kirchen und Klöster, Innungs- und Privathäuser Kölns haben dazu beigesteuert: schöne aber geringe Reste der Herrlichkeiten, welche bis zur französischen Zeit Kölns Stolz bildeten. Glänzend vertreten ist das Mittelalter von den frühesten Zeiten an in großen Fenstern (z. B. die Fenster aus Altenberg) wie in den selteneren kleinen Scheiben. Einige Fenster der Früh-



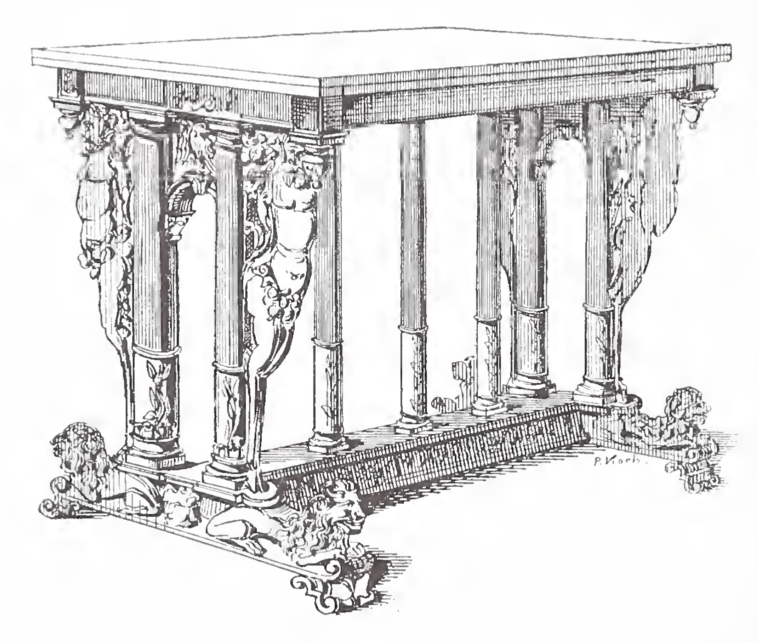
Majolika, blau und reich mit Goldlüster.
Orient oder Spanien, 15. Jahrhundert.

renaissance 1535 aus dem Innungshaus der Faßbinder dürften in Museen ihresgleichen vergeblich suchen. Bis ins 18. Jahrhundert hinein währte in Köln die schöne Sitte der Fensterstiftung in den Kirchen, und viele für die späte Entwickelung der Glasmalerei lehrreiche und wichtige Stücke bewahrt das Museum. Auch von der Kunst der „Malerei hinter Glas", die in Köln blühte, besitzt das Museum eine Anzahl sehr schöner Stücke des 15. bis 17. Jahrhunderts.

Dieser Bestand, etwa 1000 Nummern, bildet den Stamm des Museums: es ist keine große Kollektion aber durchweg gute, zum Teil ganz hervorragende Stücke, vielfach solche, deren Erwerbung dem Museum unter jetzigen Verhältnissen vielleicht niemals möglich sein würde. Außer diesem wertvollen Besitz zeigte aber die neue Aufstellung auch sofort deutlich die Lücken. Von auch nur einer abgerundeten Gruppe war überhaupt nicht die Rede, überall mußte ausgefüllt werden. Daneben fehlten ganze und zum Teil sehr wichtige Gruppen: Schmiedeeisen, Bucheinbände und Lederarbeiten, Stoffe, Stickereien, Spitzen, Porzellan, Fayencen. Nach der Herkunft angesehen, fehlte völlig der Orient. Diese Lücken auszufüllen, mußte die nächste Aufgabe sein, die Mittel des Kunstgewerbevereins ermöglichten dies vorerst in dankenswerter Weise.

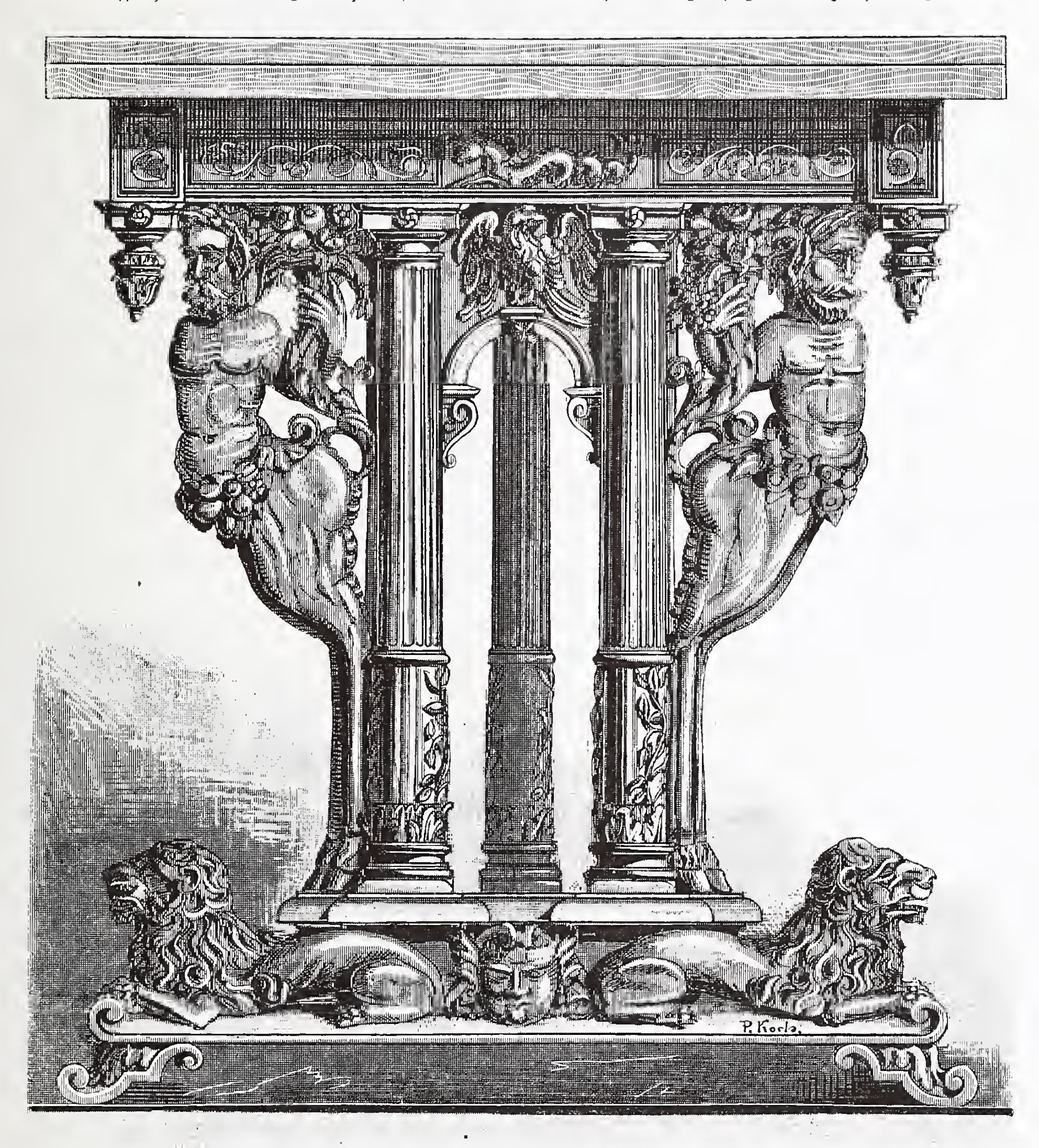
Auch hier wurde der Grundsatz festgehalten: lieber weniger, aber nur gute Stücke.

So wurde denn im Laufe des ersten Jahres eine ansehnliche Sammlung von Schmiedearbeiten in Süddeutschland, Italien und am Rhein durch Einzelankäufe zusammengebracht, zum Teil dank der thätigen Unterstützung auswärtiger Freunde des Museums. Eine Anzahl Eisenarbeiten — darunter vier wundervolle Wandarme des 14. Jahrhunderts — wurden aus dem städtischem Archiv überwiesen, manches gute Stück geschenkt. Zur Erwerbung von Bucheinbänden und Lederarbeiten bot sich in Süddeutschland mehrfach Gelegenheit, Fayencen, Stickereien und Schmuck wurden gleichfalls durch einzelne Ankäufe beschafft. Auf gleichem Wege, durch Ankäufe einzelner Stücke eine Textilsammlung zu erwerben, schien nicht ratsam, auch wäre es kaum möglich gewesen ohne ganz erhebliche Opfer und nur in langer Zeit. Der Ankauf einer ganzen Sammlung empfahl sich daher um so mehr, als sich die Gelegenheit dazu in Italien bot. So gelangte die in Fachkreisen bekannte Sammlung Cantoni in Mailand in den Besitz des Museums, gegen 750 Stück Stoffe vorwiegend italienischer Herkunft, zum Teil Stücke von erheblicher Größe, ein Punkt, auf den besonderes Gewicht gelegt wurde. Eine Vermehrung verlangte auch gebieterisch die Abteilung der Möbel, wo süd-



Tisch. Frankreich, um 1550.

deutsche und italienische Arbeiten gänzlich fehlten. Zu Erwerbungen letzterer bot sich mannigfache Gelegenheit, es wurden Stühle, Truhen, Kassetten und andere Stücke, in den letzten Tagen eine treffliche Sammlung Rahmen, darunter



Stirnseite des französischen Tisches (S. 150).

zwei vorzügliche Venetianer, erworben. Auch einige süddeutsche Möbel und rheinische Rokokomöbel kamen hinzu. Zum Ankauf einer Anzahl schöner orientalischer Teppiche des 16. und 17. Jahrhunderts bot sich außerhalb des Kunsthandels, wo derartige Stücke überhaupt nicht mehr vorkommen, erwünschte Gelegenheit.

Glücklicherweise war auch die Stadt, als die Mittel des Kunstgewerbevereins zur Neige gingen, in der Lage, aus einer alten Stiftung eine nicht unerhebliche Summe zur Verfügung zu stellen, um diese unter günstigem Vorzeichen begonnenen Ankäufe weiter fortzusetzen. Außer zahlreichen Ankäufen, welche verschiedene Gruppen, namentlich den Bucheinbänden, Ledertapeten, Stoffen zu gute kamen, konnten zwei umfassende Kollektionen: Spitzen (326 Stück) und Zinn (85 Stück) dem Museum gleich als neue, ziemlich abgerundete Gruppen zugefügt werden. Erstere enthält

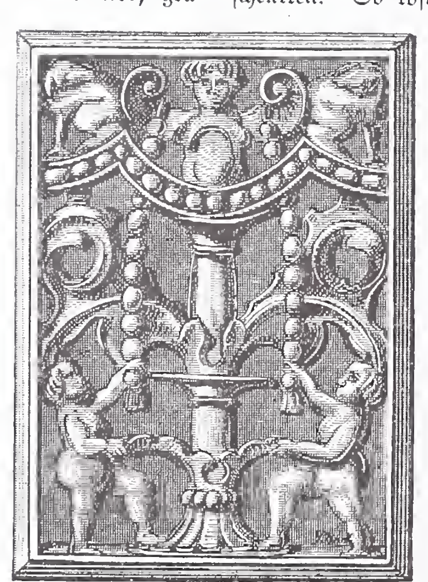
vorwiegend italienische Spitzen, doch sind auch französische, flandrische, spanische und deutsche Arbeiten, sowie eine Anzahl anderer Nadel-





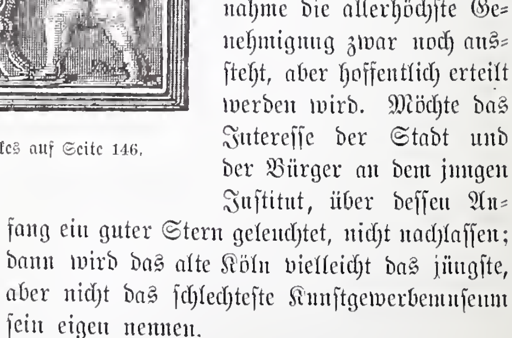
Füllungen des Schrankes auf Seite 146.

arbeiten fast durchweg in großen Stücken vertreten. Die Zinnarbeiten enthalten einfache, profilirte Gefäße und Geräte aller Art, gravirte und geätzte Stücke, die Mehrzahl der kleinen reliefirten Teller, zu denen als Prachtstück noch durch Schenkung eine Kanne mit dem Stempel Fr. Briots von vorzüglicher Schärfe und Erhaltung hinzugekommen ist. Aus der gleichen Stiftung konnte endlich als bedeutendste Einzelerwerbung, welche das Museum bisher gemacht hat, das zweite Exemplar des herrlichen Bronzeklopfers erworben werden, welcher oben S. 57 aus dem Besitz des Kunstgewerbemuseums zu Berlin abgebildet ist. Ein würdiges Seitenstück dazu kam als kostbare Schenkung, ein Relief von Giovanni della Robbia, hinzu.



Füllung des Schrankes auf Seite 146.

Zeigten die Bürger Kölns schon bei Beschaffung der Mittel zur Gründung des Museums eine offene Hand, so sind dem Museum seit seinem Bestehen auch zahlreiche, zum Teil kostbare Geschenke zugegangen, teils aus dem Besitz alter Familien, teils dadurch, daß Gönner des Museums angebotene Stücke erwarben und schenkten. So kostet der Inhalt des Museums der Stadt bis heute fast gar nichts: der alte Stamm ist geschenkt, die Neuerwerbungen sind geschenkt — denn sämtliche vom Kunstgewerbeverein erworbenen Stücke gehen ohne weiteres in den Besitz des Museums, mithin der Stadt über — auch die Mittel, welche die Stadt bisher gewährte, entstammen einer Stiftung. Inzwischen ist dem Museum ein Legat zugefallen, zu dessen Annahme die allerhöchste Genehmigung zwar noch aussteht, aber hoffentlich erteilt werden wird. Möchte das Interesse der Stadt und der Bürger an dem jungen Institut, über dessen Anfang ein guter Stern geleuchtet, nicht nachlassen; dann wird das alte Köln vielleicht das jüngste, aber nicht das schlechteste Kunstgewerbemuseum sein eigen nennen.



Vom Knochenhauer-Amtshaus zu Hildesheim.

Lith. Anst. von J. G. Fritzsche in Leipzig.





Die Farbe in der Holzarchitektur.

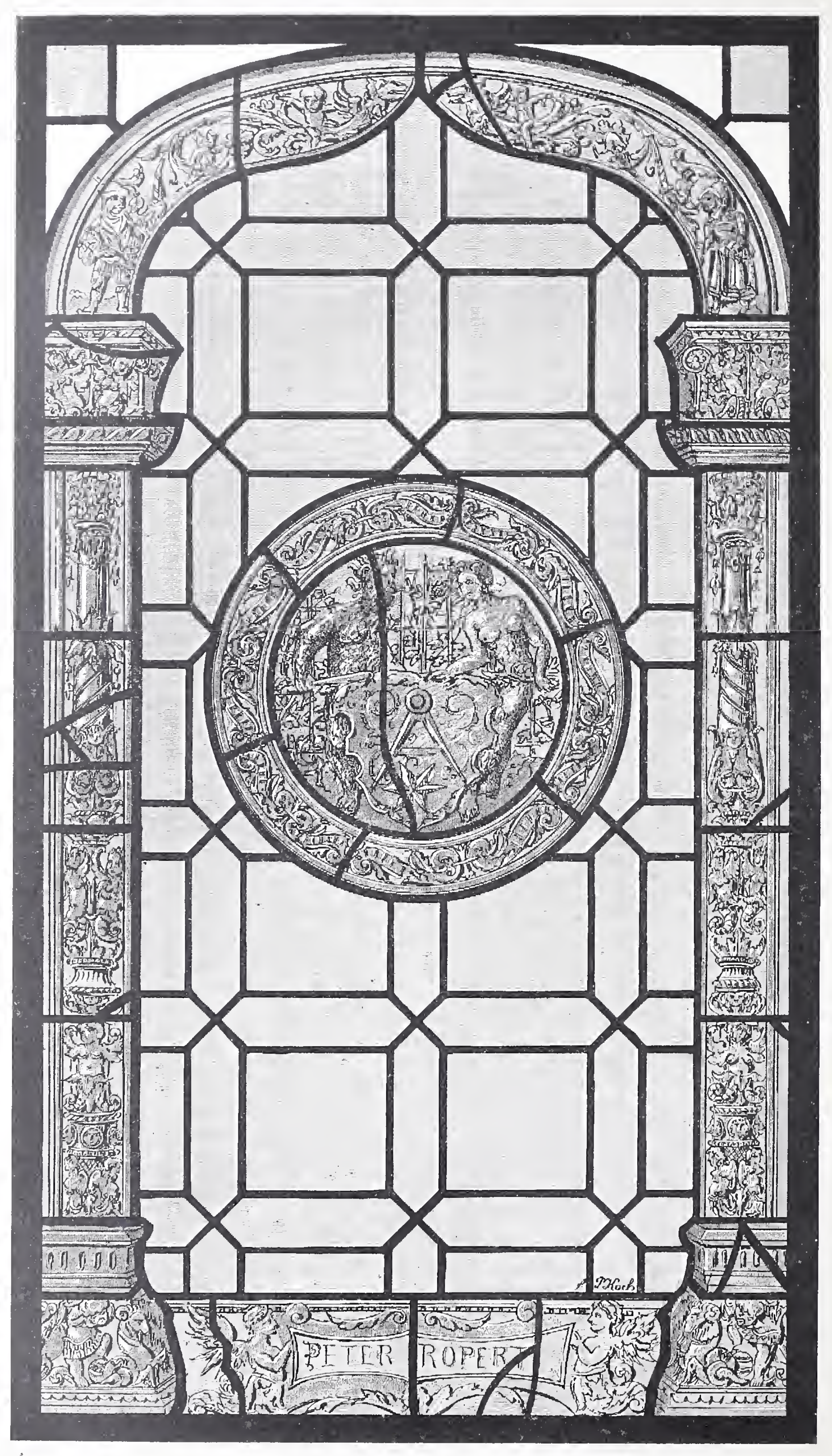
Von K. Lachner.

Mit einer Farbendrucktafel.

Seit einigen Jahren vollzieht sich an den alten Holzbauten Niedersachsens ein höchst beachtenswerter Prozeß, der in den weitesten Kreisen Anklang findet und es wohl verdient, die allgemeine Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde auf sich zu lenken. Was wir schon lange erstrebt und gewünscht haben, die Farbe möge auch in der Architektur wieder zu ihrem Rechte kommen, dort geschieht es; nach anfangs zaghaften Versuchen ist man endlich dahin gekommen, die plastischen Schnitzwerke alter Holzbauten mit warmen, lebensfrischen Tönen zu überziehen und sie dadurch gleichsam mit einem neuen farbenprächtigen Kleide zu schmücken. Dieser Brauch ist insbesondere in Hildesheim und neuerdings auch in Braunschweig und Goslar ein solch allgemeiner geworden, daß das innere Bild dieser Städte in einer scheinbaren Umwandlung begriffen ist; es dürfte daher nicht ohne Interesse sein, die Ursachen, welche zu der Wiederverwendung von Farben in der Holzarchitektur führten und sie begünstigten, festzustellen und zur allgemeinen Kenntnis zu bringen.

Der Ursprung der Bewegung führt uns nach Hildesheim und zwar in das Jahr 1882, in welchem die Wiederauffrischung des ehemaligen Trinitatishospitals am Andreasplatze stattfand. Das fragliche Gebäude, aus einem im Jahre 1334 errichteten massiven Erdgeschoß und einem Fachwerkaufbau vom Jahre 1459 bestehend, war schon zum Abbruch bestimmt; es sollte einer Straßenverbreiterung Raum schaffen, als sein Eigentümer, der Fabrikant Kattentidt, sich bereden ließ, durch eine farbige Wiederherstellung dem gänzlich unansehnlich gewordenen Gebäude einen neuen Aufputz zu verleihen. Wenn schon sich der damalige erste Versuch auf die Belebung der Holzgründe mit roten und blauen Tönen, der Bemalung von Ziegelsteinmustern und der Neuanfertigung großer Bildwerke, die Leidensgeschichte Christi darstellend, welche sich an derselben Stelle und in der gleichen Komposition auf langen und breiten, schräg gestellten Brettern unter dem vorkragenden Holzoberbau befunden hatten, aber vom Zahn der Zeit beinahe ganz verwittert waren, beschränkte, so gelang es doch durch ihn, die allgemeine Stimmung in Hildesheim für die Erhaltung des Gebäudes zu gewinnen. Man verzichtete lieber auf den bereits beschlossenen Straßendurchbruch, als sich des neu gewonnenen Kleinods zu entäußern. Farbige Bemalungen anderer Holzhäuser folgten, doch halfen sie nicht über die ersten schüchternen Schritte hinaus; mehr als ganz matte Farben getraute man sich vorläufig nicht anzuwenden, um ja kein absprechendes Urteil herauszufordern. Damit, daß man die Holzflächen wieder mit braunen Holzfarben und den tiefer liegenden Grund hinter dem Schnitzwerk mit stumpfem Blau, Grün oder Rot auslegte, vermeinte man genug gewagt zu haben.

Da erfolgte im Jahre 1884 der Brand des Knochenhaueramthauses, und wie so oft ein Unglück gute Folgen zeitigt, so geschah es auch hier. Die Wiederherstellung der vom Feuer zerstörten oberen Geschosse gaben Anlaß zu weitergehenden Untersuchungen und jene führten schließlich darauf, das gesamte reiche Bildschnitzwerk des herrlichen Gebäudes mit kräftigen Farbentönen zu überziehen, um endlich der weiteren Verbreitung der Polychromie die Wege zu ebnen. Dazu bedurfte es allerdings immer noch eines für Kunstsinn so empfänglichen Bodens, als ihn Hildesheim besitzt.



Fenster aus dem Innungshause der Faßbinder zu Köln. 1535.

Keine Stadt des deutschen Nordens hat neben Braunschweig und Halberstadt ihr mittelalterliches Kleid so streng bewahrt als Hildesheim. Betritt man seine Straßen, so schauen aus allen Ecken ehrwürdige alte Gesellen auf den kecken Eindringling und erzählen von der entschwundenen Pracht einer dreihundertjährigen Vergangenheit. Wer sich mit ihnen, mit den von Schnitzwerk bedeckten Holzhäusern zu unterhalten versteht, wird mancherlei erfahren; insbesondere werden sie ihm ihre höchste Verwunderung darüber ausdrücken, daß der tausendjährige Rosenstock es sei, dem Hildesheim sein Ansehen, sein Bekanntsein verdanke. Nicht jenes Wunder der Natur, das volle Glaubensseligkeit verlangt, stellt den Wertmesser Hildesheims vor, die Wunder der Kunst sind es, welche der Stadt eine bleibende Bedeutung verleihen und sie zu einer der hervorragendsten historischen Kulturstätten unserer Vergangenheit erheben.

In dieser Hinsicht fordert Hildesheim allerdings den Vergleich mit Nürnberg heraus; wenn man ihm aber damit eine besondere Ehre zu erweisen vermeint, daß man es das „norddeutsche Nürnberg" zu nennen beliebt, so verkennt man seine Bedeutung. Vergleichsobjekte zwischen beiden Städten liegen so gut wie keine vor. Die alten Kirchen Hildesheims sprechen den niedersächsischen Dialekt und sind gut 200 Jahre älter als jene Nürnbergs; die Bürger- und Patrizierhäuser aber sind in letzterer Stadt durchweg aus Stein, in Hildesheim aus Holz gefertigt. Nur darin kommen sich beide Städte gleich, daß sie die schönsten Blüten der von ihnen vertretenen Bauweisen aus jener Zeit uns überbringen.

Es erklärt sich daraus, daß der Sinn und die Liebe für mittelalterliche Kunst in Hildesheim ähnlich wie in Nürnberg eher zu wecken war, als in einer Stadt, wo die Zeugen alter Pracht und Herrlichkeit fehlen. Charakteristische und vielgeschätzte Bauten lassen leicht einen Lokalpatriotismus sich entwickeln, der zu außergewöhnlichen Anstrengungen führt und in einer stark ausgeprägten Heimatsliebe seinen Ausdruck findet. An solchen Werken, die mit Recht als Gemeingut aufgefaßt werden, beansprucht jeder Bürger seinen Anteil, ja, die Wertschätzung und der Ruf jener dient ihm gewissermaßen als Geleitsbrief, der ihm in der Fremde zu Ansehen verhilft.

Ein solches Bauwerk nun, wie die Holzarchitektur in Deutschland ein zweites nicht aufzuweisen vermag, ist das ehemalige Amthaus der Knochenhauer zu Hildesheim; dem Hildesheimer ist es ebenso ans Herz gewachsen, wie dem Nürnberger seine Lorenzkirche und dem Wiener sein Stephansdom. Man begreift daher wohl, welche Bestürzung die Kunde von dem Brande jenes Gebäudes im August 1884 verbreitete; eben so groß war aber auch der Eifer, es vor gänzlicher Vernichtung zu bewahren, was nach sechsstündigen Anstrengungen teilweise gelang. Wohl war das steile Giebelfeld vernichtet und in sich zerfallen, weiter ging aber die Zerstörung nicht; das kräftige Eichenholzgebälk des obersten Hauptgeschosses widerstand den einstürmenden Lasten und ließ das Feuer nicht weiter in die unteren Stockwerke herabdringen. Zwei Tage später hatten die städtischen Behörden den Wiederaufbau des abgebrannten Giebels beschlossen, und ein Jahr darauf war der Beschluß zur That geworden. Aus der Hand des Bildhauers Küsthardt, eines feinen Kenners mittelalterlicher Kunst, gingen die durch Zeichnungen feststellbaren Schnitzarbeiten der Schwellen und Kopfbänder in verjüngter Schönheit und strenger Stiltreue neu hervor. Damit konnten aber die Wiederherstellungsarbeiten noch nicht beendet werden, man mußte notwendigerweise die neuen mit den alten Teilen durch gleichfarbigen Anstrich zu verschmelzen und so die Spuren des Brandes ganz zu verwischen suchen. Die Frage, in welcher Weise das zu geschehen habe, führte zu eingehenden Untersuchungen, und da stellte es sich denn heraus, daß ehemals alles Schnitzwerk mit bunten, teils ganz grellen Farben überzogen war. Wie hätte es auch anders sein können, sollten etwa zierliche Schnitzereien nur deshalb in schwindelnder Höhe sich befunden haben, um nicht gesehen zu werden? — Sicherlich nicht. —

Obgleich alle Farbenspuren unter der schützenden Decke späterer Anstriche noch festzustellen waren, begegnete doch die erste Anregung, das Amthaus nicht nur in seinen alten Formen, sondern auch in seiner ursprünglichen Bemalung wieder herzustellen, lebhaftem Widerspruch. Selbst hervorragende Kunstkenner wiegten bedenklich die Köpfe zu einem solchen Vorschlage und scheuten sich, mit ihrem Namen für die Sache einzutreten. Da war es wiederum die

zunächst für wissenschaftliche Zwecke bestimmt ist, als willkommen erscheinen. Das gilt z. B. von Karl Zimmermanns Sammlung von photographischen Reproduktionen aus den Bucheinbandschätzen der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Dieselben sind in erster Linie für die praktischen Zwecke des heutigen Buchbinders bestimmt, dem sie als Vorlage dienen sollen. Da sie aber vorzüglich scharf geraten sind, werden sie auch dem Forscher gute Dienste leisten, während er aus dem beigegebenen Text kaum viel Neues lernen wird. Einen weit höheren Rang in dieser Hinsicht kann das oben angeführte Prachtwerk Bouchots beanspruchen. Dasselbe ist in 1000 Exemplaren hergestellt worden und soll in Zukunft nicht wieder gedruckt werden, weshalb es in einiger Zeit schon durch seine Seltenheit einen höheren Preis erreichen wird. Der Hauptwert des Buches besteht in den beigegebenen 80 in Lichtdruck hergestellten Tafeln, welche allerdings in Bezug auf Schärfe und Klarheit hinter den Photographien in Zimmermanns Sammlung zurückstehen. Sie sind den Originalen in der Pariser Nationalbibliothek nachgebildet und bieten natürlich, da dieses Institut die großartigste und reichste Sammlung von Bucheinbänden in der Welt besitzt, eine Fülle des Interessanten und Schönen dar. Den Anfang macht eine stattliche Reihe sg. Mönchseinbände, vom fünften bis zum zwölften Jahrhundert, welche aus Elfenbeintafeln bestehen und für die Geschichte der mittelalterlichen Plastik von hohem Interesse sind. Ihr schließen sich mehrere Metalleinbände aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert an, in welch letzterem auch schon aus Holz und Stoff gefertigte Einbände angetroffen werden.

Unter den Liebhabereinbänden des 15. Jahrhunderts bemerken wir nur einen aus der Sammlung des Florentiner Thomas Majoli. Glänzend dagegen ist Jean Grolier vertreten, von dessen Einbänden drei zur Veröffentlichung gelangen, ebenso Franz I. von Frankreich mit drei, Heinrich II. mit fünf Namen. Von den Einbänden des Buchbinders und Buchdruckers Geoffrey Tory werden uns zwei Proben geboten, von denen Jacques-Auguste-Marie de Thou's nur eine. Neben ihnen erscheinen noch verschiedene andere Liebhabereinbände des 16. und der folgenden Jahrhunderte, bis zum Beginn der großen Revolution, deren Aufzählung hier zu weit führen würde. Kann man doch schon aus dem Bisherigen erkennen, daß wir es hier mit einer alle hervorragenden französischen Sammler gleichmäßig berücksichtigenden Anzahl zu thun haben. Jeder Einband ist in am Schluße des Buches befindlichen Notizen genau beschrieben, wobei der von Leopold Delisle redigirte Katalog der Ausstellung von Einbänden in der Pariser Nationalbibliothek in der Hauptsache ausgeschrieben wurde, ein Umstand, der der Arbeit Bouchots nur zu statten gekommen ist. Dagegen vermögen wir seiner Einleitung, welche auf 51 Seiten in zwei Abschnitten die hauptsächlichsten Buchbinder und Sammler behandelt, nachzurühmen, daß sie gut geschrieben ist und nichts Wichtiges unerwähnt läßt. H. A. L.

Kleine Mitteilungen.

Museen und Vereine.

Pforzheim. Dem Jahresberichte des Kunstgewerbevereins pro 1888, erstattet in der Generalversammlung vom 16. April 1889, entnehmen wir folgendes. Der Verein ist in zunehmender Entwickelung begriffen und damit auch der Beweis geliefert, daß das Interesse an kunstgewerblicher Arbeit innerhalb der hiesigen Industriekreise immer mehr zunimmt. Er zählt jetzt nahezu 1000 Mitglieder, gegen 900 im Vorjahr. Die Bemühungen, die großen Modejournale für modernen Schmuck zu interessiren, sind mit Erfolg fortgesetzt worden. (Siehe Kunstgewerbeblatt Jahrg. 1888, S. 173.) Im „Bazar“ haben mehrfache Veröffentlichungen von Schmuckgegenständen nebst Text stattgefunden. Die freien Vereinigungen zu diesem Zweck, in Hanau, Stuttgart, Gmünd ꝛc. sind mit der hiesigen in steter Verbindung und leisten ständig Beiträge zur Pflege dieser Angelegenheit. Auf der Münchener Ausstellung 1888 ist der Verein mit 23 Ausstellern aufgetreten. 18 haben die Medaille erhalten. Die Entwürfe zu den ausgeführten Schmuckgegenständen hat sich der Verein durch Wettbewerb unter den Mitgliedern verschafft; für 350 M. sind dabei Entwürfe angekauft worden, welche den Herren Fabrikanten zur Auswahl überlassen worden sind. Die ganze Ausführung hatte Herr Direktor

Waag unter seine persönliche Leitung genommen. Außer der Platzmiete und der Bezahlung eines Vertreters hat der Verein für Beteiligung an der Münchener Ausstellung ca. 2000 M. verausgabt. Außerdem haben 153 Mitglieder die Ausstellung mit verminderter Fahrtaxe und auf Kosten des Vereins besucht. Das ganze Unternehmen hat den Mitgliedern viel Anregung und Belehrung gebracht. — Die Vorträge im Winter haben große Anziehungskraft ausgeübt. Professor Dr. Gothein von Karlsruhe sprach an zwei Abenden über „Kolonisationsgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts". Herr Pfarrer Krieger von hier behandelte in sechs Vorträgen die moderne deutsche Malerei, von der Zeit König Ludwig I. bis zur vorjährigen Jubiläumsausstellung in München. Die Ausgabe der Musterblätter in Lichtdruck, ausgewählte Entwürfe, welche jeweils durch eine Lokalkonkurrenz gewonnen werden, ist zu einer stehenden Einrichtung geworden. Ebenso nutzbringend und anregend wirkten die Mitgliederversammlungen und die Sonntagsausstellungen, welch letztere jeweils die neuangeschafften Vorbilder und Modelle, sowie dem Vereine von hier und auswärts überlassene Kunstgegenstände zur Besichtigung brachten. Leider fehlt dem Verein ein ständiges, immer zugängliches Ausstellungslokal für Aufstellung seiner Bijouteriemustersammlung. Es wurde deshalb eine Eingabe an den Stadtrat um Überlassung eines solchen beschlossen, worin der Nutzen eines Kunstgewerbemuseums für die Stadt eingehend und ausführlich nachgewiesen worden ist. Die Bibliothek ist wieder vermehrt worden, ebenso die Mustersammlung. Die Ausleihung der Bücher und Werke hat sich bewährt. — Im Monat März 1889 sind bei einer vom Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin ausgeschriebenen Konkurrenz — Entwürfe zu einem Halsschmuck — sämtliche drei Preise Mitgliedern des Vereins zuerkannt worden, welche ihre Ausbildung ausschließlich in der Kunstgewerbeschule hier erhalten haben. — Die Einnahmen des Vereins betrugen im verflossenen Jahre an Barvermögen 5042.47 M., an Mitgliederbeiträgen 5533 M., an Zinsen 150 M., zusammen 10945.77 M., veranschlagt waren die Einnahmen zu 9692.47 M. — Die Ausgaben bezifferten sich bei einem Saldo für 1889 von 4715.99 M. auf ebenfalls 10745.77 M. Das Vereinsvermögen beträgt 13571.20 M. Der Voranschlag für 1889 wurde in folgender Weise festgesetzt: A. In Einnahme: Barvermögen 4715.99 M., Mitgliederbeiträge 5500 M., Zinsen 150 M., Unvorhergesehenes — zus. 10365.99 M. B. In Ausgabe: zus. 8750 M., Saldo pro 1890 1615.99 M. Der Vorstand besteht aus den Herren: Waag, I. Vorsitzender, Wilh. Stöffler, II. Vorsitzender, Wilh. Fühner, Kassirer; den Herren: Pfister, Fleiner, Gesell, Hepp, Huber, Kiehnle, Keppler, Lutz, UnterEcker, Riester, Suedes, Stein, Weber, Zerrenner.

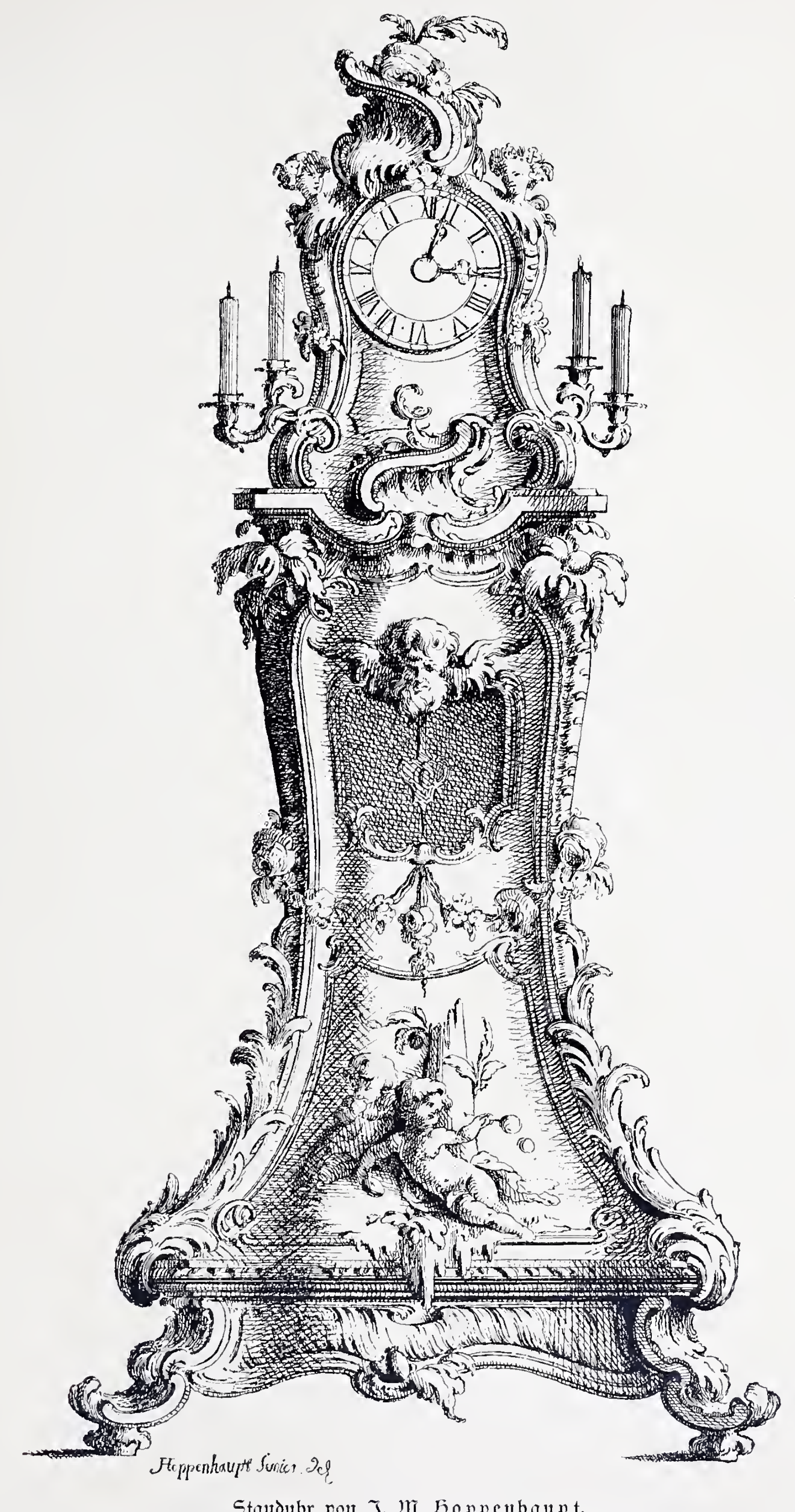
Köln. Der kölnische Kunstgewerbeverein hielt am 28. Juni seine Hauptversammlung ab. Der Schriftführer erstattete den Jahresbericht und damit zum erstenmal Rechenschaft über die bisherige Vereinsthätigkeit. Die Vervollständigung der Sammlung des Kunstgewerbemuseums hat in erster Linie die Thätigkeit des Vereins in Anspruch genommen. Der Stamm der Sammlung, wie ihn das Wallraf-Museum gespendet, zeigte nach allen Seiten erhebliche Lücken: gerade für die in Köln blühenden Zweige des Handwerks, wie Schlosserei, Buchbinderei, Tapetendruck, Dekorationsmalerei u. s. w, fehlten geeignete Musterstücke fast gänzlich. Diese Lücken auszufüllen, erachtete der Vorstand als erste und wichtigste Aufgabe. Bei den Erwerbungen wurde weniger auf die Menge als auf die Qualität gesehen, vor allem aber stets der vorbildliche Charakter der Objekte im Auge behalten. So wurde hauptsächlich Schmiedeeisen, Bucheinbände, Bronzen, Papier und eine große Stoffsammlung (aus Mailand) erworben. Behufs zweckmäßiger Aufstellung der Objekte, wurden zur Beschaffung von Schränken 5450 M. verausgabt. Im letzten Jahre wurden 46291 M. verausgabt, darunter 39531 M. für Ankäufe, wofür 1490 Nummern erworben sind. Oberbürgermeister Becker führte im Anschluß an den Bericht der Ausgaben aus: Die Summe von 52000 M. inkl. Jahresbeiträge und Zinsen ca. 58000 M., welche von Gönnern und den Mitgliedern zur Errichtung des Museums gewährt wurden, seien bis auf ca. 12000 M. aufgebraucht. Dazu sei die Zahl der Mitglieder gering. Der Ausschuß habe bereits eine Kommission eingesetzt, um dem Verein neue Mitglieder zu werben und dadurch die Summe der Beiträge zu erhöhen. Daß die genannte Summe so schnell verbraucht sei, liege in den Zeitverhältnissen. Museen und Private kaufen die wertvollsten Gegenstände zu jedem Preise auf. Deshalb sei man immer gezwungen gewesen, schnell zuzugreifen. Teils direkt, teils durch Unterstützung auswärtiger Freunde des Museums seien wertvolle Ankäufe erfolgt, welche die obengenannte Summe verschlungen haben. Dieser Umstand habe die Stadtverordnetenversammlung bewogen, eine alte Stiftung, die mit Zinsen etwa 44000 M. betrage und zur freien Verfügung stehe, zur Ansammlung von Kunstgegenständen dem Kunst- und Gewerbemuseum zu überweisen. Aus diesen Mitteln sind schon größere Ankäufe gemacht, aber immerhin sei davon noch eine erhebliche Summe vorhanden, um bedeutende Ankäufe zu machen. Es sei wohl berechtigte Hoffnung, daß die bisherigen und neuen Gönner dem edlen Zwecke mit gleichen Spenden zu Hilfe kommen werden. — Sodann wurde beschlossen, zur Belehrung und Benachrichtigung der Mitglieder gedruckte „Mitteilungen" herauszugeben, welche monatlich erscheinen sollen. Oberbürgermeister Becker betonte, daß eine große Schwierigkeit für den Verein in der Raumfrage entstanden sei; es sei allerdings besser, viele Gegenstände und keinen Raum zu haben als umgekehrt. Es schwebten Verhandlungen wegen Verwendung des einen oder anderen Schulgebäudes. Die Stadtverwaltung werde stets bestrebt sein, dem Institut auf die Beine zu helfen. Da der Verein bis jetzt für das folgende Jahr ausschließlich auf die Beiträge der Mitglieder, 5500 M. im letzten Jahre, angewiesen ist, so richtet der Vorstand die

dringende Bitte an alle Mitglieder, neue Freunde für den Verein zu werben, denn es gilt Besserung und Vervollkommnung unseres Handwerkes.

Litterarisches.

P. — Kürzlich haben wir (Kunstgewerbebl. S. 29) einen Klageruf zum Abdruck gebracht, in dem sachkundig ausgeführt war, daß die Bestrebungen zur Hebung des Handwerks das Steinmetzgewerbe — sofern es sich nicht um Architekturarbeiten handelt — bisher am wenigsten berührt haben. Gerade an einer Stelle, in deren Schmuck frühere Zeiten die höchste Kunst zu entfalten pflegten, auf unseren Friedhöfen, mangeln nicht nur wirklich künstlerische Denkmäler, sondern hier macht sich Unvermögen und Roheit in bedenklicher und besonders empfindlicher Weise breit. Vielleicht ist zum Teil wenigstens daran der Mangel guter und dabei billiger Vorbilder schuld, welche sich auch der Meister in einer kleinen Stadt anschaffen kann. Diesem Mangel abzuhelfen dürfte die Publikation von A. Riedling, Neue Originalentwürfe zu Grabdenkmälern (22 Tafeln Fol. Weimar, B. F. Voigt. 2. Aufl. Preis 6 M.) berufen sein. Das Werk, enthält sauber und gut gezeichnete Entwürfe in allen Stilarten, von der romanischen bis zur Rokokoperiode; am zahlreichsten sind dem kirchlichen Gebrauch und Bedürfnis entsprechend gotische Denkmäler gegeben. Doch fehlen auch Entwürfe für israelitische Friedhöfe nicht. Allen Bedürfnissen ist Rechnung getragen: freistehende und liegende Grabsteine, Wanddenkmäler für kleine und große Familiengrabstätten, Denksäulen für einzelne Personen und Denkmäler für Krieger, auch mächtige Sarkophage mit reichem Schmuck. Dabei ist auf Verwendung einfacher ornamentaler Formen als bildnerischen Schmuck je nach Vermögen des Verfertigers und Bestellers Rücksicht genommen; auch sind zahlreiche Details in vergrößertem Maßstabe beigegeben, was für praktische Verwendbarkeit der Tafeln von besonderem Wert ist. Es ist eine sehr dankenswerte Vorbildersammlung, welche sicher Eingang in Schule und Werkstatt finden wird, zumal der überaus billige Preis (6 Mark) die Beschaffung jedermann gestattet. Bei einer neuen Auflage würde sich empfehlen, die letzte Tafel mit den Schriftproben durch eine bessere zu ersetzen.

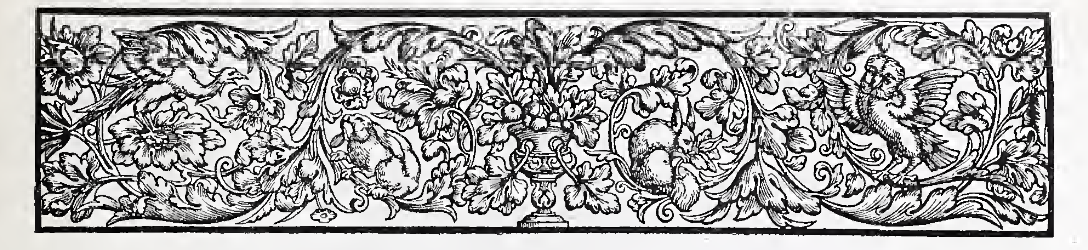
P. An brauchbaren Vorbildern für Dekorationsmaler, deren Billigkeit die Anschaffung auch dem kleinen Meister ermöglicht, ist noch immer kein Überfluß vorhanden. Daher wird die neue von K. Schaupert bearbeitete Auflage von Ernst Händels Deckenmalereien (Vorlagen zu Deckenmalereien von Ernst Händel. Zweite verbesserte Auflage, herausgegeben von K. Schaupert. 28 Tafeln Fol., davon eine in Farben. Weimar, B. F. Voigt. Preis 9 M.), welche obigen Anforderungen entspricht, gewiß allgemein willkommen sein. Die verdienstvolle Arbeit Händels, welche 1869 erschien, ist heute wohl kaum noch in Benutzung: eine neue Auflage davon veranstalten hieß heute ein neues Werk ediren. Sind doch die Anforderungen, die man heute an Dekorationsmaler stellt seit 1869 erheblich andere geworden. Der Herausgeber der neuen Auflage hat daher die wenigen aus der ersten Ausgabe herübergenommenen Tafeln einer völligen Umarbeitung unterzogen, im wesentlichen aber ganz neue Muster gegeben. Dabei haben ihn bekannte und bewährte Dekorationsmaler in und außerhalb Deutschlands in dankenswerter Weise unterstützt. Ein großer Teil der Tafeln enthalten nicht Entwürfe, sondern sind nach bereits ausgeführten Malereien in Zimmern, Sälen, Vestibülen und Kirchen wiedergegeben. Die Auswahl ist mit Geschick getroffen: die meisten Decken können mit Hilfe von Schablonen hergestellt werden, doch kommen gelegentlich auch frei gemalte Ornamente zur Verwendung. Auch ist darauf Rücksicht genommen, daß die Muster zum Teil je nach Bedarf vergrößert oder verkleinert werden können, ohne daß es Änderungen in der Komposition bedürfte. Die Entwürfe erstrecken sich auf gerade und gewölbte Plafonds, auch sind gelegentlich zugehörige Wanddekorationen beigegeben. „Renaissanceplafonds“ überwiegen selbstverständlich, doch finden sich unter den Kirchendecken auch romanische und gotische. Die erste Tafel ist in Farben gedruckt und soll „hauptsächlich dazu dienen, Anleitung bezüglich Anordnung der Farbe zu geben.“ Ein knapper Text enthält die nötigsten Angaben über Herkunft der Muster, giebt Auskunft über Farben und Anleitung, über Umgestaltung der Muster 2c. Die Ausstattung ist recht gut und der Preis wie bei allen Publikationen der verdienten Verlagshandlung außerordentlich billig.



Standuhr von J. M. Hoppenhaupt.

Aus der Ornamentstichsammlung des Leipziger Kunstgewerbemuseums.





Thronbehang des Königs Mathias Corvinus.

Von E. Radisics von Kutas.

Mit Abbildungen.



Zu den wenigen Überresten einstiger Pracht, welche uns aus der glanzvollen Epoche des kunstsinnigen Königs Mathias Corvinus erhalten geblieben, reiht sich seit kurzem ein prachtvolles Gewebe, wie es selbst zur Zeit der Renaissance nur wenige gegeben haben mag: ein Behang aus Goldfäden gewebt, mit grünem Sammet und farbiger Seide durchwirkt und geschmückt mit dem Wappen Ungarns und des Königs Mathias Corvinus.

Im Jahre 1876, auf der zu Gunsten der Überschwemmten Ungarns veranstalteten Ausstellung, erregte eine Kasel, die am Rückenteil das vorerwähnte Wappen trug, gerechtes Aufsehen. Dieselbe wurde vom jetzigen Minister Benjamin v. Kállay im Franziskanerkloster zu Fojnicza in Bosnien gefunden und auf seine Veranlassung zur genannten Ausstellung geschickt. Diese Kasel, (Abbild. 1) wurde später dank H. v. Kállays Bemühungen für den ungarischen Kronschatz erworben und befindet sich jetzt in der Hofkapelle zu Ofen.

Als nun zehn Jahre später das ungarische Landeskunstgewerbemuseum den kunstgewerblichen Nachlaß des weiland Bischof Arnold Ipolyi, eines Vorkämpfers und Begründers der kunsthistorischen Litteratur Ungarns, zur öffentlichen Ausstellung brachte, wurde die Kasel ebenfalls herbeigezogen, da der Verstorbene die Idee zur gegenwärtigen Bestimmung derselben gegeben hatte. Nach kurzer Untersuchung ward klar, daß das Gewebe ein größeres, viereckiges Stück gewesen, die Komposition ein in sich abgeschlossenes Ganze mit stark betonter vertikaler Achse bildet, und das Gewand aus einzelnen Stücken zusammengesetzt sei.

Eine Wiederherstellung mit Benutzung und auf Grund der vorhandenen Reste (Abbild. 2) wurde von mehreren Seiten, doch ohne sonderlichen Erfolg versucht und schon jede Hoffnung auf eine befriedigende Ergänzung aufgegeben, als unerwartet ein Behang des Grafen Franz ganz Erdödy zu Galgócz bekannt wurde; der Behang war dem Stoffe der Kasel vollkommen ähnlich, ja identisch, aber frei von jeder Verstümmelung, wohlerhalten und sogar mit einer Bordüre versehen, von der auf der Kasel keine Überreste vorhanden waren. Nur sah man anstatt des ungarischen Wappens, in der Mitte ein rundes, ganz ähnlich gearbeitetes Stück Stoff, das Wappen des Kardinals Tomas Bakócz († 1521), unter welchem, dem Meßgewand entsprechend, das ungarische Wappen gefunden wurde. Abbild. 3 veranschaulicht den Behang, dessen Höhe 2,65 m, Breite samt der aufgenähten Bordüre von 33,5 1,67 m mißt.

Die Komposition des Behanges indes, trotzdem ihr gewiß mit Recht ein Mangel an organischem Zusammenhang vorgeworfen werden kann, gehört mit zu den geschicktest gezeichneten, welche uns aus der Renaissance erhalten ist; besonders bewunderungswürdig ist die ungezwungene Anpassung der einzelnen Elemente in den gegebenen Raum.

Die eigentliche Basis bildet ein perspektivisch aufgefaßter, in Vierecke eingeteilter Boden, auf dem ein Postament und darauf eine reichgegliederte Vase ruhen. Letzterer, gefüllt mit Granatäpfeln, entspringen nach rechts und nach links zwei gewundene Füllhörner, zwei sich ab-

aneinander gereiht, ungezählte, lose Goldmaschen, wie es, allein nur sporadisch angewendet, auf vielen gotischen Sammetgeweben der Fall zu sein pflegt.

Im Wappenschild hingegen, das in farbiger Seide broschirt, mit Silber, Gold und ciselirtem Sammet erhöht, mit dem übrigen Stoff ein Ganzes bildet und in sehr effektvoller Weise zur Geltung gelangt, dient Rot als Grund für die silbernen Querbalken und dem gleichfalls silbernen Doppelkreuz; die drei Hügel, auf denen es steht, sind grün; ferner, Lichtblau für das Wappen Dalmatiens; Silber für den roten böhmischen Löwen, und endlich sitzt ein schwarzer Rabe auf braunem Ast in Goldgrund im mittleren Schild. Auch die Edelsteine der Sterne sind abwechselnd rot und blau.

Der Behang bietet somit manche bemerkenswerte Eigenheiten, die uns um so wichtiger erscheinen, als wir vermuten, daß dieselben bei der Erforschung des Fabrikationsortes als Wegweiser betrachtet, wesentliche Dienste leisten werden. So vor allem die große Breite des Stoffes, sodann das in der Dekoration sich manifestirende Prinzip, wonach ein und derselbe Ton — in diesem Falle Gold — zur Schattirung verwendet wird und die Wirkung rein auf dem Unterschiede in der Lichtwirkung des flachliegenden und zur Masche gedrehten metallischen Fadens beruht. Auch die ungewöhnliche Anzahl der Maschen ließe gewisse Einrichtungen oder eine eigene Routine voraussetzen, wie es, selbst zu jener Zeit, wohl nicht alle Ateliers besessen haben mögen. Endlich hat die Komposition an und für sich betrachtet weder einen textilen Charakter, noch scheint sie von einem Künstler zu stammen, der viel auf diesem Gebiete thätig war. Die perspektivisch gezeichneten Teile, der Boden, das Postament und der Fuß der Vase, die reinen, sicher geführten, ans Harte grenzenden Umrisse, überall nur Linien, niemals große farbige Flecke, alles das deutet auf eine im Textilfache wenig bewanderte Hand. Anderseits muß hervorgehoben werden, daß die Motive sehr richtig gewählt sind und die Verwendung von stereotypen, konventionellen Ornamenten, Akanthus und dergleichen, wie sie in Italien am Ende des 15. Jahrhundert überall anzutreffen sind, scheinbar ängstlich vermieden wurde — gewiß auch ein Umstand, der zur Charakteristik des Künstlers dient.

Selbstverständlich hat sich die ungarische Litteratur mit beiden Stücken eingehend beschäftigt, auch soll man bereits auf die Spur von noch zwei Behängen gekommen sein.

Bischof Ipolyi war der erste, der die sogenannte Fojniczer Kasel einer Würdigung unterzog. Ihm folgte Susanna Lubóczi, unter welchem Pseudonym sich Frau Dr. Hampel, die geistvolle Tochter Franz Pulszky's birgt, mit einer verdienstvollen, längeren Studie in der Archäol. Zeitschrift. Die Behänge sind ihrer Ansicht nach, was wohl keinem Zweifel unterliegt, auf direkte Bestellung des Königs Mathias Corvinus in Italien, etwa in Florenz, verfertigt und haben die Rückwand des Thrones geschmückt, welche Meinung sie mit gleichzeitigen Analogien unterstützt. Für den Urheber des Entwurfes ist sie geneigt, Benedetto da Majano zu halten, der nach Vasari verschiedene Intarsien für den König geliefert hat und außerdem persönlich in Ungarn war.

Dr. Bela Czobor endlich hat unlängst in der genannten Zeitschrift zwei interessante Aufsätze veröffentlicht, welche sich vorzüglich mit der Geschichte der Behänge nach des Königs Tode beschäftigen. Im ersten sucht er den Beweis zu erbringen, daß der eine Behang durch Johann Corvinus, dem natürlichen Sohne des Mathias, in Besitz des damaligen Bischofs von Erlau, Tomas Bakócz, später Kardinal und Fürst-Primas von Ungarn, gelangt sei, um später nach Gran gebracht zu werden; darauf ließe folgende Aufzeichnung aus dem Inventar des Graner Domschatzes, datirt 1553, schließen „Auleum de veluto aurato elevatis floribus cum Insigniis condam Thome Cardinalis". Von Gran gelangte der Behang vor 1609 nach Galgócz zu der gräflichen Familie Erdödy, Nachkommen des Kardinals. Auch der zweite Behang, aus dem später die Kasel geschnitten wurde, scheint erst in Gran aufbewahrt gewesen zu sein; wenigstens deuten die Worte des Inventars aus dem Jahre 1609 „Auleum aureum cum insigniis Regni Hungariae et Matthiae Regis" darauf hin. Wie und wann die Kasel entstanden und wie dieselbe nach Bosnien gelangte, bedarf noch weiterer Erklärung.

Den späteren Forschungen ist es vorbehalten, in alten Aufzeichnungen des 16. Jahrhunders jene Stellen zu finden, welche der Behänge gedenken und deren Benutzung in unzweifelhafter Weise klar thun, ebenso, wann





Abb. 3. Thronbehang aus Goldbrokat mit dem Wappen des Königs Mathias Corvinus von Ungarn.

dieselben bestellt und wo sie gewebt wurden, sowie nach sorgfältiger Vergleichung der vorhandenen Kunstdenkmäler italienischer Frührenaissance aus dem glänzenden Kreis damaliger Künstler den einen, der den Entwurf geliefert hat, mit Bestimmtheit zu nennen.

Zur Stilfrage.

Von W. Koopmann.

In Nummer 5 dieses Jahrganges des Kunstgewerbeblattes ist die Frage aufgeworfen, weshalb immer noch ein originaler Stil im Kunsthandwerk unserer Zeit fehle.

Es ist gewiß berechtigt, wenn das Nachahmen berühmter Stile allmählich ein Gefühl des Überdrusses hervorruft, namentlich, wenn man die verkrüppelten Formen sieht, welche an den Fassaden des gewöhnlichen Wohnhauses und bei der „stilvollen Einrichtung" moderner Wohnräume zum Vorschein kommen. Fraglich ist es nur, ob ein Überfluß an Kenntnissen das Hindernis ist, weshalb ein neuer Stil noch nicht gefunden ist; fraglich ist, ob wir uns zwingen können, einen neuen Stil zu finden.

Gewiß ist es logischer, in den Gewerbeschulen erst die Naturformen zu lehren, dann die Stilformen, denn erstere sind das Primäre, letztere das Abgeleitete; immerhin sind auch tüchtige Künstler ausgebildet, welche zuerst die Stilformen gelernt haben.

Wichtiger ist es, daß der Schüler das Studium der Natur und das Studium der mustergültigen Meister gründlich genug betreibt, um geistig unabhängig werden zu können.

So groß der Reichtum an Kenntnissen sein mag, welche der einzelne erwirbt, durch Kenntnisse allein, welche nur ein gutes Gedächtnis erfordern, kommt man nicht zu produktiver Thätigkeit; Kenntnisse sind nur die Anregung für den schöpferischen Geist, um die richtige Form für das künstlerische Empfinden des lebenden Geschlechtes zu finden.

Daß diese Form bisher eine unbestimmte geblieben ist, wird weniger Wunder nehmen wenn wir uns erinnern, seit wie kurzer Zeit erst eine zielbewußte Bewegung zur künstlerischen Förderung des Handwerkes ins Leben gerufen ist. Seit dreißig bis vierzig Jahren etwa haben sich Gewerbeschulen und Provinzialmuseen diese Aufgabe gestellt.

Durch diese beiden Faktoren ist bereits ein großer Umschwung in unseren Anschauungen über Kunstgewerbe hervorgerufen. Die einfachen Lebensgewohnheiten unserer Eltern waren eine Nachwirkung der Befreiungskriege; die deutsche Kunst liegt seit dem Dreißigjährigen Kriege darnieder; und doch giebt es jetzt schon kaum ein Hauswesen, das nicht durch gewählteren Geschmack wohnlicher geworden wäre.

Für stilvolle Stickereien, für gute Tischlerarbeit, für Farbe und Muster der Stoffe — um eine besondere Sache zu nennen: für geschnittene Lederarbeiten — ist ein Verständnis wach gerufen, das früher nicht vorhanden war.

In großem Maßstab erkennt man die veränderten Verhältnisse, wenn man die Residenz Berlin zur Zeit des Regierungsantritts Kaiser Wilhelms I. mit der äußeren Erscheinung der Reichshauptstadt und den Lebensgewohnheiten ihrer Bewohner beim Regierungsantritt Kaiser Wilhelms II. vergleicht. Aber für die Entwickelung eines neuen, originalen Stils sind dreißig bis vierzig Jahre ein kurzer Zeitraum. Allerdings leben wir in einer schnelllebigen Zeit und die Geschmacksrichtung der großen Verkehrscentren teilt sich unmittelbar der Peripherie mit. Wenn man also überall an der Vervollkommnung verschiedener Industriezweige arbeitet, wird das immer eine gewisse Wirkung haben. Ehe dieselbe aber stark genug ist, um eine Gegenwirkung auf die Industrie auszuüben, muß ein allgemein verbreiteter Bedarf für kunstgerecht hergestellte Gebrauchsgegenstände vorhanden sein. Dieser Bedarf ist jedoch nicht vorhanden; die große Mehrheit der Bevölkerung kommt kunstgerechten Zierformen noch nicht mit Verständnis entgegen, sie hat nicht vermocht, mit den

bisher erzielten Fortschritten des Kunstgewerbes Fühlung zu behalten: sie ist unselbständig im Urteil, schwach gegenüber der Ausdringlichkeit geringer Ware mit bestechender Außenseite.

Es ist die Schattenseite unserer erleichterten Verkehrsverhältnisse, daß die Erzeugnisse einer marktschreierischen Schwindelindustrie ebenso leicht Verbreitung finden, wie solide Arbeit. Die geringe Ware ist zunächst billig, dann scheut der Verfertiger kein Mittel, um zu täuschen. Das Reklamewesen der großstädtischen Zeitungen findet in der Provinz gelehrige Nachahmer und diskreditirt den gesunden Gewerbefleiß. Wer mit der Leichtgläubigkeit der Leute rechnet, täuscht sich nie, und täglich machen die Händler die Erfahrung, daß jede Reklame hilft.

Der selige Barnum hatte noch den Grundsatz, daß man nur dann die Lärmtrommel rühren dürfe, wenn man wirklich etwas Tüchtiges leisten, anbieten könne. Dieser Grundsatz ist aber längst aufgegeben; nichts ist so schlecht, daß es nicht durch Anzeigen und durch wohlwollende Besprechungen in den Zeitungen den Leuten mundgerecht gemacht würde. So wird der gute Einfluß der Gewerbeschulen und Museen auf das gründlichste wieder gefährdet. Aber auch ohne solche Hemmnisse wird man erst allmählich auf ein allgemein verbreitetes Verständnis für gute Zierformen rechnen dürfen. In der Musik sind wir selbständiger im Urteil, weil musikalischer Unterricht schon lange als selbstverständlich bei der Kindererziehung angesehen wird. Die gute Aufführung einer klassischen Symphonie vermag eine vieltausendköpfige Zuhörerschar zu befriedigen, selbst zu begeistern, ohne daß etwas Gemachtes in den Beifallsäußerungen läge.

Gegenüber den bildenden Künsten in ihren kleinen wie in ihren großen Formen herrscht ein allen gemeinsamer Mangel an Sachkenntnis, von dem selbst die nicht ausgeschlossen sind, welche in der Tageslitteratur das Wort führen.

Vor einigen Jahren wurden die Kunstberichte der großen Berliner Zeitungen, welche in Veranlassung einer Kunstausstellung geschrieben waren, in ihren wichtigsten Urteilssprüchen kurz zusammengestellt, um zu beweisen, daß die Ansichten einander diametral gegenüber ständen und daß solche Kritik lediglich verwirren und irre leiten müsse.

Wenn der Kritik Sachkenntnis fehlt, sucht sie ihre Stütze in Fachkreisen; sie verkündet deshalb die Ansicht der produzirenden Fabrikbesitzer, der tonangebenden Künstler, welche dritten gegenüber nie vorurteilsfrei sein werden. Eine weitere Folge ist die, daß die Kritik bei der Beurteilung von Kunstwerken sich innerhalb einzelner Künstlerkreise bewegt; wer dem Kreise angehört, ist sicher, daß er nicht übersehen wird; wer nicht zum Kreise gehört, ist nur vorhanden, sofern er mehr oder minder geistreichen Einfällen die Gelegenheit bietet, an die Öffentlichkeit zu gelangen. Die seltenen Ausnahmen von der Regel verlieren sich in der Flut der täglichen Berichte. So lange Kunstfreunde in ihrem Urteil von der Zeitungskritik abhängig sind, wird es dem talentvollen Streben schwieriger gemacht als je, vorwärts zu kommen, namentlich, wenn es mit dem Gefühl der eigenen Tüchtigkeit Abneigung gegen das Lärmmachen verbindet. Der geniale Erfinder steht über der Kritik, schon weil das wahrhaft Gute geschäftlich zu verwerten ist und in bare Münze umgesetzt werden kann.

Die materielle Unterstützung, deren die Künste zu ihrem Gedeihen nicht entraten können, gewährten ihnen in früheren Jahrhunderten der Glanz der Fürstenhöfe und die Frömmigkeit des unbeweibten Klerus; ausnahmsweise hat auch früher schon der Bürgerstand die Kunst nachhaltig gefördert, wie die trotz ungebundener Lebensweise feinsinnigen Bewohner Althollands und die Wollenweber und Strumpfwirker von Florenz zur Zeit der Frührenaissance.

So große Dinge durch den Kunstsinn einzelner Fürsten und Bischöfe geschaffen sind, wenn Kunstpflege vom Willen einer einzelnen noch so mächtigen Person abhängig ist, wird sie leicht ein Spielball der Stimmungen und der Ränke. Michelangelo wurde gezwungen, das Julius-Denkmal liegen zu lassen und die sixtinische Decke zu malen, weil seine Neider hofften, daß er als Maler den Ruhm wieder einbüßen würde, der ihn als Bildhauer über alle seine Zeitgenossen erhob. Der Mangel an allgemeiner Bildung im Volk, welcher den Fürstenhöfen und Klöstern einst in allen Fragen der höheren Kultur eine herrschende Stellung gab, verschwindet jetzt nach und nach; mit allen Mitteln wird der Unterricht für alle Klassen der Bevölkerung gehoben. Dadurch wird eine breite Grundlage gewonnen, auf der alle Künste gedeihen können, für die jeder eine geringere oder größere Begabung von der Natur empfangen hat. Die musikalischen Bestrebungen unserer Zeit geben durch ein Übermaß zu berechtigten Bedenken Veranlassung;

ein allgemein verbreitetes Verständnis für die bildenden Künste muß gewonnen werden.

Beobachtet man an Sonn- und Feiertagen die sich drängende Menge, welche den kostbaren, aber oft unscheinbaren Inhalt der Schränke in den Gewerbemuseen vor sich sieht, oder welche an Meisterwerken von Rubens und Rembrandt vorüberwandert, die um Hunderttausende erworben wurden, dann fragt man unwillkürlich, ob all diese Herrlichkeiten den Nutzen stiften, welcher ein erstes Motiv ihrer Erwerbung war.

Man wird sagen müssen, daß zwischen den Anschauungen der geistig und körperlich im Beruf arbeitenden Mehrheit unserer Tage und den Erzeugnissen höchster Kunstblüte einer vergangenen Zeit, selbst für Kunstwerke der Gegenwart, die Vermittelung fehlt; ohne dieselbe sind die Museen ein Luxus, während sie ein Volkserziehungsmittel sein wollen und sollen.

Diese Vermittelung muß gefunden werden, wenn wir eine wahrhaft nationale Kunst, einen neuen, originalen Stil haben wollen. Die Kunst leistet um so mehr, je mehr von ihr gefordert wird; gesteigerte Forderungen, welche auf wahrem Verständnis beruhen, reizen den Ehrgeiz des Künstlers, der Künstler erlahmt gegenüber der Urteilslosigkeit; ohne intime Wechselbeziehung zwischen dem Künstler und seinem Volk ist heutigen Tages keine Kunstblüte auf irgend einem Gebiet denkbar.

Wenn trotz der Kostspieligkeit des Unterrichts und der musikalischen Instrumente, trotz thränenvoller Kämpfe und allgemeiner Nervosität die Kinder zu praktischer Ausübung der Musik angehalten werden, wird und muß es erreichbar sein, daß der in den Lehrplan schon aufgenommene Zeichenunterricht besser gewürdigt werde. Die Geringschätzung, mit der die Zeichenstunde von der Schule wie von den Eltern behandelt wird, vielleicht auch eine verknöcherte Methode des Unterrichts müssen verschwinden und Auge und Hand des Kindes konsequent zum richtigen Sehen und richtigen Zeichnen erzogen werden. Ebenso notwendig ist es, daß der Knabenhandarbeitsunterricht sich einbürgere; gelingt es diese vernachlässigten Disziplinen mit dem Übermaß an musikalischen Übungen ins Gleichgewicht zu bringen, dann wird den bildenden Künsten der Boden bereitet, auf dem sie gedeihen können.

Noch müheloser kann das Kind an kunstgerechte Formen gewöhnt werden, wenn der Schulraum durch Farbe, durch architektonische Gliederung der breiten Wandflächen, durch ein einfaches und klares Muster im Kinde unwillkürlich den Eindruck des Wohlbehagens hervorruft. Für die übrigen Einrichtungsgegenstände der Schule kann ohne wesentliche Preiserhöhung ein einfaches Ziermotiv gefunden werden; ein gutes Bild wird die Anschauungsweise des Kindes für das ganze Leben wohlthätig beeinflussen.

Die geschmacklosen Brocken luxuriöser Gewohnheiten, welche das Volk jetzt zu einem menschenwürdigen Dasein für erforderlich hält, und für die es sein Geld ausgiebt, werden demselben widerwärtig erscheinen, wenn es die Befriedigung kennen gelernt hat, welche der einfachste Gebrauchsgegenstand in kunstgerechter Form gewährt; es darf mit Sicherheit erwartet werden, daß jeder in seinen Verhältnissen zufriedener sein wird, wenn er befähigt ist, sich der schönen Form zu freuen, noch mehr, wenn er befähigt ist, die schöne Form selber zu schaffen.

Die Hindernisse, welche einer kräftigen Entwickelung der bildenden Künste im Wege stehen, können nur überwunden werden, wenn der einzelne urteilsfähig wird, wenn er sich entschließt, lieber zu irren, als abhängig im Urteil zu sein.

Man beruft sich so gerne auf die Japaner. Ein wesentlichster Vorzug ihrer Kunst ist der, daß mit geringem Aufwand, unter den einfachsten Verhältnissen durch japanische Zierkunst das Leben lebenswerter gemacht werden kann, aber auch der japanische Arbeiter wird nachlässig, wenn er das Urteil seiner heimischen Käufer nicht mehr zu fürchten braucht.

Ehe wir einen neuen, originalen Stil erwarten können, muß den bildenden Künsten ein allgemein verbreitetes Verständnis gewonnen werden. Der Höhepunkt einer bestimmten Kunstrichtung, durch den ein bestimmter Stil zum Ausdruck kommt, hat eine große Summe von künstlerischen Erfahrungen zur Voraussetzung; wenn sich dieselben dem einzelnen bewährt haben, müssen sie geprüft werden, ob sie unter allen Umständen verwendbar sind, am wenigsten hat man Ursache, ernstes Streben zu entmutigen, weil demselben bisher Erfolg versagt war. Es ist die Aufgabe einer einsichtigen Kritik, jeden gesunden Keim zu erkennen und ihn in Schutz zu nehmen. So viel steht fest: wenn wir für einen neuen, originalen Stil reif sein werden, dann wird sich auch der Mann finden, welcher demselben den richtigen Ausdruck giebt.

Man sagt, ein Wiener Baumeister sei gefragt worden, in welchem Stil er sein neues Gebäude aufführen werde. Er soll geantwortet haben: das weiß ich nicht, ich werde bauen, wie ich es für richtig halte. Solche Worte ermutigen zu der Hoffnung, daß die Nachahmerei aufhören wird und daß die Zeit einer neuen Kunst begonnen hat. Wenn aber ein Akademiedirektor erklärt, daß in den italienischen Galerien alte Scharteken hängen, die er nicht zu kennen brauche, dann fallen alle Hoffnungen wieder zusammen. Wenn derselbe Akademiedirektor sich dessen rühmt, daß ihm ein soldatischer Reiterstiefel mehr Mühe mache, als ein nacktes Bein, dann steckt die neue Kunst noch in den Kindersocken.

Rokokotapeten.

Von Georg Böttcher.

Wer in unseren Tagen die Musterkarte eines Tapetenhändlers durchblättert, der wird eine Menge buntfarbiger, schwer-plastisch und unruhig wirkender Muster von schnörkelhaftem Aufbau gewahr werden, bei deren Anblick sich ihm die Frage aufdrängt: welche Art von Leisten, welche Möbel, Bilder und Stoffe mögen im stande sein, gegen eine derartige Tapete (die doch als solche einen ruhigen Hintergrund für all diese Dinge abgeben sollte) in der Wirkung aufzukommen?

„Das sind Rokokomuster. Ganz echt im Stil", sagt der Händler. Aber bei aller Achtung vor dieser Autorität: solche Tapetenmuster kannte die Stilepoche, die wir uns gewöhnt haben, „Rokoko" zu nennen, nicht.

Wie zu jeder Zeit gab es auch im Rokoko — und bei der Prachtliebe der damaligen Höfe vielleicht in reicherem Maße als früher — die verschiedensten Arten von Wandbekleidungen: Gobelins, vergoldete, gepreßte und bemalte Ledertapeten, Seiden- und Wollendamaste, bedruckte Baumwollzeuge und Papiere in allen Behandlungsweisen, sogar mit Wollstaub, aber der Genre, den wir heutzutage als „Rokokotapeten" vorgelegt erhalten, dieser — zur Ehre des künstlerischen Geschmacks jener Epoche sei es gesagt! — findet sich nicht darunter.

Die Kartuschen, die Muschelmotive, die Schnörkel und zerflatterten Blumen, kurz all jene Dinge, die der Laie schlechtweg als Kennzeichen des Rokoko ansieht und von jedem Ziergegenstand jener Zeit fordert, sie sind wohl der Plastik des Rokoko eigen, auf Tapetenmustern finden sie sich nicht vor oder doch erst zu einer Zeit, wo es mit dem Rokoko schon zu Ende geht, und auch da nur in künstlerischer Anpassung an den Charakter des Flachmusters, keineswegs in der grob-plastischen Weise der modernen Rokokotapeten. Tapetenmuster aus jener Epoche, welche die Formen der Plastik auf den Stoff übertragen zeigen, sind von großer Seltenheit.

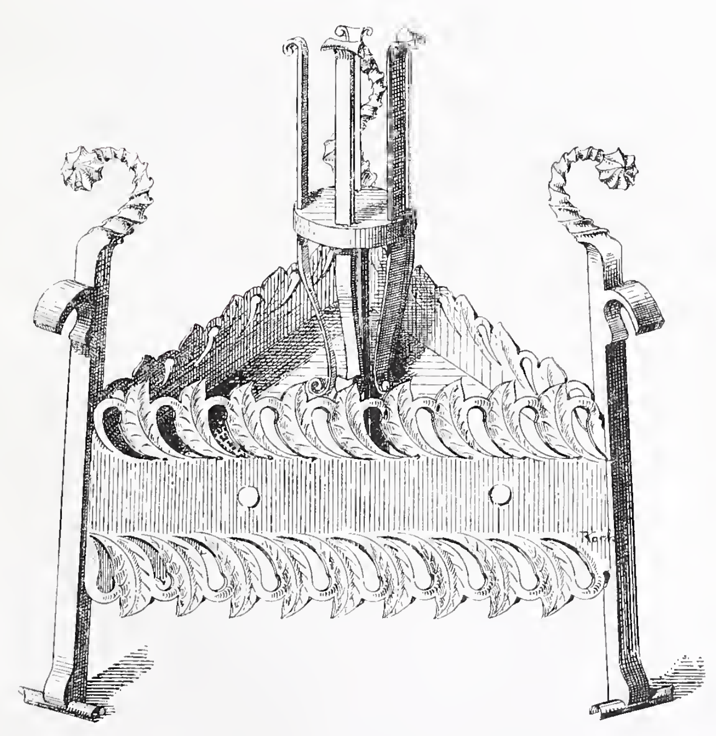
Die Blütezeit des Rokoko aber hält streng auf Sonderung des Plastischen und Flachen und erzielt gerade damit nicht die schlechtesten ihrer Wirkungen. Man betrachte nur in den Zimmern des Bruchsaler Schlosses die schönen einfarbig-roten, blauen oder olivefarbenen Seidendamaste, welche die Wände schmücken und beachte, wie reizvoll gegen diese ruhigen, echten Wandmuster mit ihren breiten, gleichseitig entwickelten Formen das prickelnde Muschelschnitzwerk, das weiß und golden getönte Stuckornament der Umrahmung in seiner scheinbaren Regellosigkeit sich abhebt! Nicht diese nachahmenswerten Seidendamaste, nicht die Tapeten des Rokoko, nein, wunderlicherweise die geschnitzte und bemalte Umrahmung derselben hat sich die moderne Tapetenfabrikation zum Vorbild ihrer Rokokomuster genommen. Sie überträgt die anspruchsvolle Plastik derselben, die ja an den Füllungen, Pilastern, Simsen und Thüreinsätzen der alten Rokokozimmer vortrefflich an ihrem Platze ist, mit allen Schatten- und Lichteffekten, Farben- und Formenkontrasten auf die Wandfläche und schafft damit Muster, die durch die Wucht und Unruhe ihrer Wirkung für das Auge jedes formgebildeten Menschen einfach unerträglich sind und ein Zimmer unleidlich machen müssen. Sie giebt gleichzeitig damit den Stil-

puristen, den Feinden des Rokoko eine neue Waffe in die Hand, gegen die Geschmacklosigkeit und Stilwidrigkeit dieser „Verfallsepoche" loszuziehen, indem sie den Charakter des Rokoko fälscht, des echten Rokoko nämlich, welches die Eigenart des Flachmusters gegenüber der plastischen Verzierung sehr wohl respektirte.

Wir haben gar nichts dagegen, wenn unsere Zeit die Rokokoformen nicht archäologisch-treu reproduzirt. Wir sprechen uns vielmehr die volle Berechtigung zu und halten es für einen Akt schöpferischer Thätigkeit, für ein Kennzeichen der Weiterentwickelung unseres Stilgefühls, die Formen, die uns von irgend welcher Stilepoche aus irgend welchem Grunde ansprechen, nach den Bedürfnissen der Zeit beliebig umzumodeln und unserer Dekorationsweise anzupassen. Nur darf dies nicht mit Verletzung vollgültiger Stilgesetze geschehen, nur dürfen die Grundsätze, die uns, bei strenger Prüfung, noch jetzt als gute, brauchbare erscheinen, nicht auf den Kopf gestellt werden. Das ist aber bei den modernen Rokokotapeten der Fall. Es giebt einzelne Ausnahmen — im ganzen müssen wir die Auffassung unserer Zeichner und Fabrikanten von diesem Teile der schönen und reichen Stilepoche als eine abgeschmackte und unverständige bezeichnen.

Möge das Publikum die Augen öffnen und an den mancherlei erhaltenen Zimmereinrichtungen aus jener Zeit seine Ansicht über Rokokotapeten berichtigen und die falschen Rokokomuster, die überhaupt keine Wandmuster sind, zurückweisen. Möge vor allem der ratgebende Architekt, dessen Vorgehen hier am eingreifendsten sein könnte, gegen derartige unschöne, stillose und den Prinzipien einer guten Wandbekleidung schnurstraks zuwiderlaufende Muster protestiren.

Solche Kundgebungen werden ihre Wirkung auf die Händler und die wichtigere Rückwirkung auf die Fabrikanten und Zeichner nicht verfehlen, von denen viele leider durchaus nicht über die Stilepochen und vor allem über die Verzierungsprinzipien in der wünschenswerten Weise unterrichtet sind.



Schmiedeeiserner Tischleuchter. Köln, um 1400.



Aus der Ornamentstichsammlung des Leipziger Kunstgewerbemuseums.

3. Jaques Androuet du Cerceau.

J. Androuet du Cerceau ist einer der letzten großen Künstler der französischen Renaissance des 16. Jahrhunderts. Er gehört zwar nicht zu den großen Architekten, welche diese Periode zu ihrer Höhe geführt haben; für die Erkenntnis jener Kunstepoche ist er aber weit weniger entbehrlich, als mancher seiner größeren Vorgänger.

Androuet war Architekt, Zeichner und Kupferstecher. Über seine Thätigkeit als praktischer Baumeister läßt sich heute ein sicheres Urteil nicht mehr fällen. In Paris, in Orleans und in Montargis werden ihm Werke zugeschrieben, sicherer bezeugt ist jedoch die große Schätzung, die seine Baukunst bei den Zeitgenossen gefunden. Den Nachruhm hat er sich indes als Zeichner und Kupferstecher begründet, und hierin liegt auch bereits zu seinen Lebzeiten der Schwerpunkt seines Wirkens.

Das Produkt derselben ist ein Ornamentstichwerk, wie es nach der Zahl der Blätter, nach Schönheit und Mannigfaltigkeit der Modelle kaum seinesgleichen hat. Es giebt kein Gebiet, für das er nicht ornamentale Vorlagen geliefert. Mit großen Folgen von Stichen nach antiken und modernen italienischen Bauten anfangend, liefert er weiter, bald in Kopien, bald in eigenen Erfindungen, Grotesken, Friese, Trophäen, Vasen, Kirchen- und Hausausstattung, Kartuschen, Niellen und Schmuck aller Art. Bezeugt ist auch, daß er für die Buchausstattung thätig gewesen. Hochgepriesen waren seine theoretischen Werke über Architektur, die er zweisprachig, französisch und lateinisch, herausgab. Haben diese für uns heute nur noch ein historisches Interesse, so sind seine ornamentalen Erfindungen mustergültig geblieben. Unverkennbar an ihnen ist ein Zug ins Große; die Schulung als Architekt hat den Meister vor dem Kleinlichen und Handwerksmäßigen glücklich bewahrt.

Solcher großen Erfindungskraft steht die Schönheit der ausgeführten Blätter würdig zur Seite. Fest und elegant ist der Strich, leicht und kühn die Schraffirung. Eben diese technische Vollendung gab den Werken des Meisters von jeher einen besonderen Wert in den Augen der Kupferstichfreunde.

Von diesen technischen Gesichtspunkten ausgehend, hat man die Thätigkeit Androuets in bestimmte Perioden geteilt. Aus gewissen Änderungen in der Führung der Nadel, der Schraffirung und Schattengebung ließen sich drei Arbeitsperioden feststellen, die jedoch keineswegs chronologisch aufeinander folgen. Eine Einteilung des weitschichtigen Materials erscheint wohl nötig, ist zu bezweifeln, ob mit diesen höchst subtilen Unterscheidungen etwas für das Verständnis oder die Übersicht gewonnen ist. Wir setzen statt dessen eine Einteilung nach dem Inhalte des Werkes und unterscheiden seine Studien, die selbständigen Entwürfe und theoretischen Werke.

Die Periode der Studien wird dargestellt durch eine große Zahl von Aufnahmen italienischer, vorzüglich römischer Bauten, von denen einige heute nur noch durch diese Stiche bekannt geblieben sind. Daran reihten sich Kopien nach italienischen, gelegentlich auch deutschen und niederländischen Ornamentisten. Freilich kopirt Androuet weniger, als er die Vorlagen zu freien Umarbeitungen benutzt. Wie er kopirt, diese

Kopien allmählich umändert und, angelehnt an das fremde Gerüst, sich in Kopie und Gegenkopie zu einem eigenen Stil durcharbeitet, läßt sich bei der Vergleichung der betreffenden Blätter verfolgen. Zuletzt muten uns die freien Kopien häufig weit mehr an als die Originale. die Perspektive, alle jene Architekturprobleme der Renaissance fesseln ihn, wie fast jeden bedeutenden Architekten seiner Zeit. Zahlreiche, bis in das 17. Jahrhundert hineinreichende Auflagen bezeugen die Beachtung, welche diese




Zwei Kannen von Du Cerceau.

Die zweite Periode zeigt den selbständigen Schöpfer ornamentaler und architektonischer Vorlagen jeder Art. Der ganze Luxus des Dekorations- und Schmuckwesens der ausgebildeten Renaissance spiegelt sich in diesen Ornamenten wieder, die als Vorbilder von entschiedenstem Einfluß auf die Architekten und Kleinkünstler der damaligen Zeit gewesen sind. Wenn heute auch das Figürliche in diesen Ornamenten vielfach manierirt erscheinen mag, so ist das rein Ornamentale, z. B. die Goldschmiedevorlagen, noch durchaus mustergültig und direkt verwendbar.

In der dritten Periode sehen wir endlich Androuet als Theoretiker. Die fünf Ordnungen, theoretischen Arbeiten fanden. Für die Kunstgeschichte hat er sich endlich ein hervorragendes Verdienst durch seine Aufnahmen der schönsten Bauwerke Frankreichs erworben, welche unter dem Titel: „Les plus excellents bastiments de France“ erschienen. Dieses Werk ist das vornehmste litterarische Denkmal der französischen Kunst jener Zeit. —

Über die Lebensschicksale des Künstlers fließen die Nachrichten, und zwar die von ihm selbst herrührenden, ziemlich reichlich. Die Widmungen und Vorreden, mit denen er seine Werke ausstattete, geben eine gute Auskunft, wie sie andererseits bei ihm eine gewisse Vorliebe für litterarische Arbeiten vermuten lassen. Er scheint



Dorischer Triumphbogen von Du Cerceau.

in Fühlung mit den gelehrten Kreisen gestanden zu haben, wie wir auch aus seiner Beherrschung der lateinischen Sprache erkennen. Geradezu an die alten Humanisten erinnert aber die seltene Gewandtheit, mit der er, unbeschadet der eigenen Überzeugung, sich die Gunst der Großen zu sichern verstand, sein Selbstbewußtsein diesen gegenüber, sowie die kluge Vorsicht, die sich für das höhere Alter und den Fall der Not ein sicheres Asyl zu verschaffen wußte. Letzteres war freilich sehr nötig, wenn er nicht das Schicksal seiner Glaubensgenossen teilen wollte, denn auch Androuet war, ebenso wie Delaune, Protestant.

Ob er, wie angenommen, 1515 zu Orleans geboren, ist nicht sicher bezeugt. Frühzeitig muß er im Gefolge eines großen Herrn, wahrscheinlich des Kardinal Armagnac, nach Italien gekommen sein, und dort erwarb er sich in der Herzogin von Ferrara, Renée de France, für das ganze Leben eine Gönnerin. Diese edle Fürstin hielt ihm, wie später deren Tochter Anna von Savoyen, in ihrem souveränen Herzogtum Montargis stets ein Asyl offen. Gelegentliche Pausen in seiner Thätigkeit und damit zusammenfallende religiöse Verfolgungen lassen vermuten, daß er diese Zuflucht auch benutzt hat. Liebevoll spricht er einmal von Montargis als von dem Orte, in welchem er sein Leben in Ruhe zu beschließen hofft.

Aus Italien heimgekehrt, ließ er sich um 1548 in Orleans nieder, wo der Besuch König Heinrichs II. dem gewandten Künstler die Gelegenheit bietet, die Gunst des Hofes zu gewinnen. Es wird berichtet, wie Androuet bei diesem Anlasse die Stadt zu schmücken hatte, und nun, um weder die Königin, Katharina von Medicis, noch die Geliebte des Königs, Diana von Poitiers, zu verletzen, jenes berühmte Monogramm Heinrichs II. erfunden habe, in welchem die Buchstaben so gestellt waren, daß man sowohl H. C, als H. D, endlich aber auch H. C. D lesen konnte. Zur Befriedigung aller Teile löste er hierdurch mit künstlerischem Witz und diplomatischer Feinheit eine Frage, die kurz zuvor in Lyon viel böses Blut gemacht hatte. Dort war die Königin auf das höchste beleidigt worden, als man in den nach der Mode der Zeit unentbehrlichen Monogrammen die Geliebte der Königin vorzog und sich mit einem einfachen H. D begnügte. Seitdem steht der Künstler unter der Protektion des Hofes, er erhält Pensionen und widmet seine Werke den höchsten Personen.

Er verlegt auch seinen Wohnsitz nach Paris und erhält große Aufträge, die er infolge der unruhigen Zeiten nicht immer schnell genug erledigen kann. Bei einem solchen Anlasse entschuldigt er sich bei der Königin Katharina, damals der entschiedensten politischen Gegnerin der Hugenotten, sehr freimütig. Der Zustand Frankreichs, die Ungerechtigkeiten der Zeit und innerer Hader hindern, so schreibt er ihr, das Fortschreiten meiner Arbeiten. Später, als er endlich müde wird, da kommt neben seinen Entschuldigungen an die Gönner auch einmal die Sehnsucht nach dem Ruhehafen, den er für sich in Montargis gesichert glaubte, zum Durchbruch.

Ob es ihm vergönnt war, dort seine Tage zu beschließen, ist höchst zweifelhaft. Die neuen Angaben schwanken nur, ob er in Paris, in Orleans oder endlich im Exil, in Genf oder Turin, bei dem Herzoge von Savoyen, dem Schwiegersohne der Herzogin von Ferrara, gestorben sei. Sein Todesjahr wird, gleichfalls ganz unsicher, auf 1585 angegeben.

Im Jahre 1570 hatte Jaques Androuet du Cerceau seiner alten Gönnerin Katharina den 2. Band seines Hauptwerkes „die schönsten Bauwerke Frankreichs" überreicht. Wenige Jahre später berichtet der venetianische Gesandte über den damaligen Zustand Frankreichs. Von märchenhafter Schönheit und ohregleichen in Europa findet er die Bauten, aber unfertig und verfallen. Ich glaube nicht, so fährt er fort, daß sie jemals vollendet werden, denn das Königreich ist durch die Kriegswirren völlig ausgesogen. Diese Ansicht war nur zu richtig. Dahin war die französische Renaissancekunst, und einem Epilog gleich schließt jenes letztgenannte Werk Androuets mit der Darstellung der Kunstwerke jener strahlenden Epoche diese selbst ab.

v. Ubisch.

Bücherschau.

XX.

Dekorationsmotive im Stile Ludwig XIV. von Jean Bérain. Lichtdrucktafeln nach den Originalstichen in der Ornamentstichsammlung des königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Berlin, Ch. Claesen & Cie. Preis 36 M.

Nahezu vollständig werden hier auf 42 Tafeln Jean Bérains gestochene Entwürfe für Wand- und Flächendekoration wiedergegeben, deren Gattung am besten durch den alten Namen der Grotesken bezeichnet wird. Einzelne Blätter daraus sind dem deutschen Publikum durch den „Formenschatz“ und andere Sammelwerke bekannt geworden; auch die größere Auswahl, welche das Haus Quantin in Paris aus dem Gesamtwerk des Meisters in recht unzulänglichem Lichtdruck veröffentlicht hat, besitzen wenigstens unsere Bibliotheken; doch erst die vorliegende Ausgabe ermöglicht dem ausübenden Maler und Zeichner den vollen Überblick über den besten Teil von Bérains Arbeit und den eigenen Besitz einer unerschöpflichen Quelle künstlerischer Anregung.

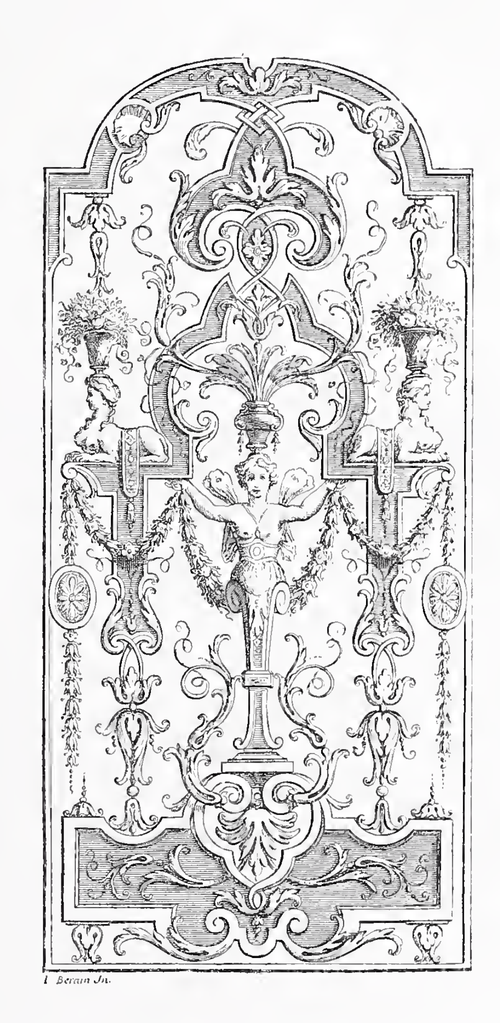
Die Eigenart der großen französischen Erfinder ist bei uns noch so wenig bekannt, daß es nicht ohne Nutzen gewesen wäre, der Ausgabe einige Angaben zur Orientirung vorauszuschicken.

In Bérains ornamentalen Erfindungen spiegelt sich der gereifte Klassizismus der Kunst Ludwigs XIV. am reinsten wieder. Die mannigfachen Elemente des wuchtigen italienischen Barock, welche sich in den Dekorationen und Entwürfen des Lebrun und in den Stichen des Jean Lepautre mit der französischen Eigenart mischen und befehden, sind bei dem um zwanzig Jahre jüngeren Zeitgenossen völlig überwunden. Bérain übernimmt 1674 als Mann von sechsunddreißig Jahren das Amt eines dessinateur de la chambre et du cabinet du Roi und damit die zeichnerische Leitung der Theater- und Balletaufführungen, der Feste, Feuerwerke und Trauerfeiern, welche der Hof gerade in den folgenden Jahren mit größter Pracht veranstaltete. Bald darauf auch zum Zeichner für die königlichen Gärten ernannt, bezieht er 1679 eine der Künstlerwohnungen im Louvre mitten unter den leitenden Kunsthandwerkern und giebt nun bis nahe an sein Ende (1711) dem französischen Ornament und Kunstgewerbe die Richtung. Alle Teile der Dekoration und alle führenden Industrien, die Möbel, die Teppiche, das Schmiedeeisen, das Flachornament bereichern sich an seiner Formenwelt.

Soweit seine Zeichnungen durch den Kupferstich verbreitet worden sind, kommt sein Talent nirgends vollkommener zur Erscheinung als eben in den Grotesken, welche das vorliegende Werk wiedergiebt. Zwei Abbildungen, die wir der Güte des Verlegers verdanken, geben eine große und eine kleine Füllung daraus in verkleinertem Maßstabe wieder. Bérains Groteske entnimmt den antiken Wandmalereien und den Erfindungen der Renaissance nur die allgemeine Richtung. Das Gerüst des spielenden Aufbaues bilden nicht in erster Reihe architektonische Glieder, sondern frei gezogene Linien, Kurven und Bandverschlingungen, welche den Mauresken der Renaissance, zwar entfernt verwandt, im wesentlichen aber sein ausschließliches Eigentum sind. In immer neuen Wendungen weiß er sie über schmale und breite Flächen, über Borten, Friese und Hochfüllungen, über Lambris, Pilaster oder Teppichwände auszuspinnen. Den Säulen und Gesimsen der älteren Groteske zieht er leicht aufschließende, ideale Baluster oder Hermen und durchsichtiges Latten-

werk vor; die Sockel lösen sich in Bänder und Spiralen auf; statt der Überfülle der Halbfiguren und Fabelgestalten, mit welcher die spätere Wandmalerei der Italiener über Gebühr schaltete, werden die Karyatiden, Sphingen und Doppelwesen nur vereinzelt und an gewählten Stellen angewendet, ebenso gern aber Erinnerungen aus der modernen Bühnenwelt, Tänzer, lustige Masken, geputzte Affen eingeführt. Einzelne Motive klingen an die grotesken Erfindungen der französischen und vlämischen Hochrenaissance an, die zahlreichen Baldachine, Guirlanden, Blütenzweige und andere Ziergehänge; einige Pilaster lassen in dem massigen Aufbau das Beispiel der unmittelbaren Vorgänger des Vouet, Lepautre u. a., erkennen; im ganzen aber scheint Bérains Auffassung der Groteske sein Eigentum zu sein, nur angeregt und bestimmt durch die Ornamentmalereien des Lemoyne in den Fensterwandungen und an der Decke der Apollogalerie, mit deren Stich Bérain seit 1670 beauftragt war.

Den Reichtum seiner dekorativen Phantasie wird man am unmittelbarsten in den größeren Entwürfen würdigen, in welchen er mit sprudelnder Laune alles Figürliche einem Hauptgedanken unterordnet: wenn z. B. (auf Tafel 6 der Nachbildung) auf einer Mittelbühne eine Scene aus der alten Mythologie gespielt wird, vor der Bühne auf phantastischem Sockel ein Orchester dazu musizirt und seitwärts aus zwei Rängen die Zuschauer in Maskeradentracht hinübersehen. Oder es führt in einer luftigen Nische (Bl. 12) das Volk der Faune eine Trauerfeier auf: mit dem hohen Obelisk über dem Katafalk und klagenden Satyrgestalten daneben, mit einem faunischen Trauerchor auf der oberen Galerie und satyresken Karyatiden und Masken an Stelle der menschlichen Figuren oder Gerippe, welche bei solchen Anlässen an den Pfeilern der Kirchen aufgerichtet zu werden pflegten. Ein anderes Mal giebt Diana und ihr Reich den Ton an bis in alle Einzelheiten des Ornaments (Bl. 13), oder ein fröhliches Kleeblatt tafelt zwischen gefälligem Linienspiel, während unten Koch und Kellner hantiren, während die Aufwärter Speise und Trank auf leichten Treppen herbeitragen und von den Seiten her die Musiker die Tafelmusik blasen (Bl. 36). Glänzend durchgeführt ist ein Entwurf, auf welchem Venus als Schaumgeborene herrscht (Bl. 10). Sie selbst auf der Muschel unter Baldachin und phantastischem Gerüst, dessen Glieder und Zieraten alle das sprudelnde feuchte Element verherrlichen: es entspringt aus den Masken, spritzt über die Ränder der Brunnenschalen und Vasen, steigt auf in Springbrunnen, ergießt sich aus Kübeln über die Köpfe von Najaden und hat sich ganz unten zu beiden Seiten gesammelt, um als bewegte Wogenfläche



den Tritonen und Delphinen zum Tummelplatz zu dienen. Soweit unsere Beispiele; sie ließen sich nach Belieben verdreifachen.

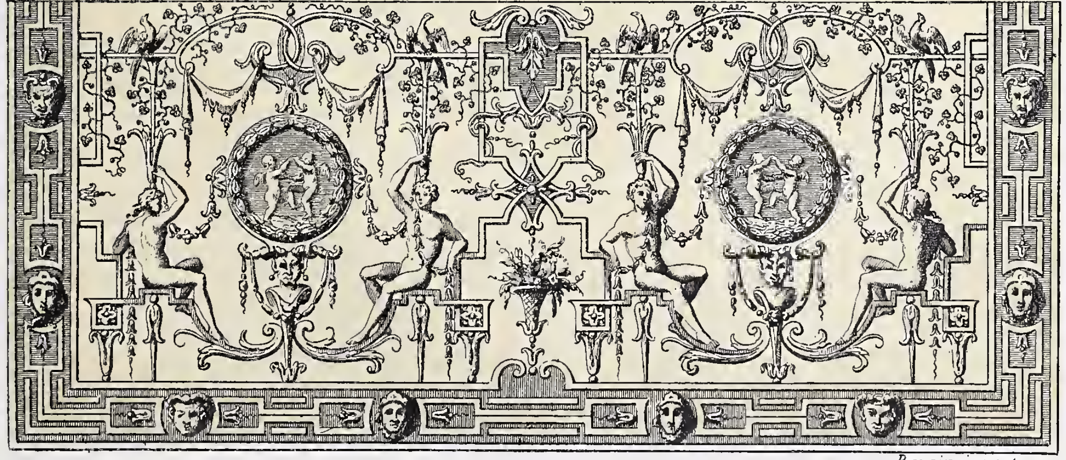
Wie sich dieses reiche und selbständige Talent gebildet und aus den Zeitgenossen herausgehoben hat, ist bislang nur wenig aufgeklärt. Ein eingehender Aufsatz von A. Valabrègue in der Revue des arts décoratifs, Band VI, wird in dessen angekündigter Monographie voraussichtlich erweitert werden. Es scheint uns schon ein Gewinn, wenn durch eine Publikation in so

vorzüglicher Nachbildung das Verständnis des Meisters verbreitet wird. Die Lichtdrucke, von A. Frisch in Berlin gefertigt, lassen auch die malerische Wirkung der Stiche deutlich genug erkennen; den französischen Konkurrenten ist auch hier der deutsche Lichtdruck um ein weites Stück voraus. P. J.

Kleine Mitteilungen.

Museen und Vereine.

Rd. — **Bremen.** Dem Bericht über das Gewerbemuseum in Bremen für 1888/89 entnehmen wir folgende Angaben. Die fortwährend im Auge behaltene zweckmäßige Vervollständigung der Sammlung konnte leider die noch vorhandenen Lücken zum teil gar nicht, zum teil nur mangelhaft ausfüllen, indem zu passenden Erwerbungen sich entweder keine Gelegenheit bot oder die gestellten Forderungen nicht in Einklang mit den verfügbaren Mitteln zu bringen waren. So blieb namentlich die Sammlung der Möbel beinahe unergänzt, die Erwerbung einer größeren Sammlung von Bucheinbänden, wie einer solchen von Schlössern und Beschlagteilen nebst einiger Einzelgegenstände scheiterte an den geforderten Verkaufspreisen. Die Gesamtankäufe erstrecken sich auf 285 Nummern, zu welchen 18 durch Tausch gewonnene und 11 aus einer früheren Erwerbung ausgeschiedene Teile zu zählen sind. Außerdem hat sich wiederum das Interesse an dieser Sammlung durch Schenkung von 48 Gegenständen bethätigt, so daß der Gesamtzugang 362 Nummern beträgt, 76 weniger als im vorhergegangenen Jahre. Unter den Geschenken verdient besonders hervorgehoben zu werden: ein großer, in Eichenholz geschnitzter Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts, aus der St. Stephanikirche herstammend. Für den zur Herausgabe bestimmten Katalog konnte die erste Abteilung, das beschreibende Verzeichnis der Arbeiten aus Holz, Horn, Elfenbein, Schildpatt und ähnlichen Materialien enthaltend, mit einer kurzgefaßten technologischen Einleitung und einem geschichtlichen Überblick über die Entstehung und Entwickelung der Mustersammlung dem Drucke übergeben werden. Die einzelnen Gegenstände sind darin möglichst kurz beschrieben und mit Hinweisen auf ihre in kunstgewerblicher Hinsicht bemerkenswerten Eigenschaften, sowie, soweit es möglich war, mit historischen Erläuterungen versehen. Für besonders charakteristische Objekte sind dem Text Illustrationen eingefügt. Der Besuch betrug 7055 Personen, 1283 mehr als im vorhergehenden Jahre. Die in früheren Berichten öfter beklagte mangelhafte Beschickung der permanenten Ausstellung seitens der hiesigen Gewerbtreibenden hat sich nicht wesentlich geändert, indem einschließlich der Versuchsanstalt des Gewerbemuseums, welche die Versuchsresultate hier zur öffentlichen Ausstellung bringt, nur 12 Aussteller mit 230 Gegenständen zu verzeichnen gewesen sind, von welchen 214 Gegenstände auf zwei auswärtige Aussteller treffen. Mit Rücksicht auf das praktische Bedürfnis, welches die Vorbildersammlung zu befriedigen hat, wurde ihrer Vermehrung und Vervollständigung ganz besondere Aufmerksamkeit zugewendet. Dagegen fand die Sammlung der plastischen Nachbildungen, als Gipsabgüsse, Galvanos u. dgl. keine weitere Vermehrung, „weil diese gegenüber den vervollkommneten graphischen Reproduktionsweisen oft nur eine mangelhafte Vorstellung von den Originalen zu geben vermögen," und, wenn irgend möglich, durch letztere zu ersetzen versucht wurden. Die Zahl der Besucher dieser Abteilung betrug 3042, von welchen 3788 Konsultationen veranlaßt wurden; außerdem erledigte der Direktor 301 Konsultationen, von 157 Personen veranlaßt. Der hauptsächlich in Form eines Atelierunterrichtes erteilte Unterricht wurde im Sommer nur von einem Schüler, im Winter von neun Gewerbtreibenden besucht. Die Vorlesungen waren wieder in zwei getrennten Serien und zwar über „die innere Ausstattung des Wohnhauses vom 15. bis 18. Jahrhundert" und „Grundformen und Prinzipien der Baukunst und ihre Anwendung auf das Kunstgewerbe" vorgesehen, konnten jedoch nur in der ersten Abteilung zur Ausführung gelangen, weil für die andere Abteilung sich nicht die genügende Beteiligung gezeigt hat. Der Gesamtbesuch des Instituts umfaßte 18559 Personen. Durch den häufigeren Verkauf von Gipsabgüssen, welche nach in Bremen befindlichen Originalen des 16. und 17. Jahrhunderts angefertigt waren, wird der nur geringe Lagerbestand in einzelnen Nummern immer mehr erschöpft, so daß von Zeit zu Zeit umfangreiche Ergänzungen stattfinden müssen, um weitere Bestellungen ausführen zu können. Die zuerst nur probeweise auch auf die durch Kauf erworbenen Gipsabgüsse ausgedehnte Färbung im Charakter der Originale wurde fortgesetzt und ist nun beinahe in der ganzen Sammlung durchgeführt. Eine Ausnahme wurde jedoch vorläufig nur bei solchen Abgüssen gemacht, bei welchen, wie z. B. bei solchen nach Stuck- oder Marmorarbeiten, eine Imitation des anderen Materials nicht in gleichem Grade notwendig erschien. Die begonnenen Versuche mit Einlage linienartiger Metallverzierungen in Holz wurden ebenfalls fortgesetzt, auch eine Verbindung der letzteren mit der gleichfalls probeweise begonnenen Einschmelzung von Zinnornamenten versucht. Zu weiteren Versuchen gab ein Artikel über „eglomisirte Gläser" im Kunstgewerbeblatt die Veranlassung.



Berain jnuent.

Füllung von Jean Bérain.





Ornament von einer Mündener Fayencevase.

Zur Geschichte der Mündener Fayencefabrik.

Von J. Focke.

Bei der Verbreitung, welche das in Münden fabrizirte Geschirr im ehemaligen Königreich Hannover, in Oldenburg, Bremen u. s. w. gefunden hat, ist es gewiß von Interesse, zur Ergänzung der dankenswerten Mitteilungen des Herrn Professors von Drach[1]) in Marburg im 5. Heft des V. Jahrganges dieses Blattes (S. 71 ff.), den historischen Entwickelungsgang der Mündener Anstalt, welcher ich seit Anfang 1883 nachgeforscht habe, aktenmäßig darzulegen. Das einschlägige Material ist zwar schon seit einigen Jahren in meinem Besitz, ich habe mich aber bisher gescheut, es zu veröffentlichen, weil ich die für eine solche Publikation erwünscht scheinende Vergleichung einer größeren Zahl seiner Fabrikate nicht zu bewirken vermochte.[2]) Behufs Erleichterung weiterer Studien glaube ich jedoch, nunmehr meine Notizen in aller Kürze bekannt geben zu sollen.

Die königliche Regierung zu Hildesheim besitzt über die Mündener Fabrik instruktive Akten (aus denen hier nur das Wichtigste folgen soll), deren Einsicht mir im Januar 1886 zu meiner Dankverpflichtung bereitwilligst gestattet wurde. In denselben befindet sich als ältestes Aktenstück die Abschrift der dem Oberhauptmann Carl Friedrich von Haustein unter dem Datum des 20. Juni 1755 erteilten Konzession „über die Porcellain-Fabrique" zu Münden, welche

1) Derselbe hat die Freundlichkeit gehabt, auch zum vorliegenden Aufsatz noch einige mit D unterzeichnete Anmerkungen zu liefern. D. Red.

2) Eine vom Gewerbeverein für Hannover und dem Kunstgewerbeverein zu Hannover während der Monate Mai und Juni dieses Jahres veranstaltete keramische Ausstellung enthielt an Mündener Fayencen ohngefähr 200 Stücke (im Katalog Nr. 854—1066) und bot damit ein ziemlich vollständiges Bild der Entwickelung der dortigen Fabrikation von der Zeit der Gründung bis zum Schluß. Ein Überblick über die angegebenen Nummern im Katalog dieser auch sonst viel Interessantes bietenden und hauptsächlich durch die Bemühungen der Herren G. Koken und E. Häberle zu Hannover so wohlgelungenen Ausstellung läßt sofort die große Mannigfaltigkeit der Mündener Produkte erkennen. Wir finden alles nur denkbare Zier- und Gebrauchsgeschirr vertreten, von den als Theetische dienenden großen Platten bis zu den kleinsten Utensilien für Puppenstuben. Auch ein Bierschoppen mit der Inschrift: „Leve Danmark" war darunter (Nr. 1008) und wird von einigen Gegenständen in späteren Anmerkungen noch die Rede sein. Von einer Anzahl besonders bemerkenswerter Stücke sind nach Schluß der Ausstellung photographische Aufnahmen gemacht worden und Abzüge derselben durch das Atelier von Ernst Alpers (Hannover, Louisenstraße 3) zu beziehen. D.

dem Unternehmer ein ausschließendes Privileg nur für Münden und Umgegend gewährte, ferner eine jährliche Rekognitionsgebühr von 12 Thaler festsetzte, dem Konzessionirten und dessen Erben eine Strafgewalt über die Fabrikarbeiter „bis auf die Summa von zwei Thaler“ verlieh, einige Erleichterungen in betreff des Holzbezugs aus dem Amtsmündischen Forsten bewilligte und die Anlegung der Fabrik sowie den Verkauf der Produkte „in und außerhalb Landes“ gestattete, auch kräftigsten Schutz gegen jede Beeinträchtigung verhieß. Daß die Fabrik schon unter der Leitung ihres Gründers, welcher 1775 verstarb, die höchste Blüte erlebt hat, dafür dürfte eine Eingabe seines Sohnes, des Oberhauptmanns Johann Carl Friedrich von Hanstein [1]) vom 10. Mai 1786 an das Kommerzkollegium zu Hannover sprechen, in welcher er die der größeren Entwickelung seiner Fabrik entgegenstehenden Hindernisse, insbesondere den 1773 zu niedrig bemessenen Impost, der für ausländische Fayence 10%, für englisches Steingut nur 5% [2]) betrage, wodurch es komme, daß das Land durch das Steingut bankerotter englischer Privatfabriken überschwemmt werde, erwähnt und hervorhebt, daß er zwar über den Absatz seiner kurrenten Fayence nicht sonderlich klagen könne, daß aber sein seliger Vater verschiedene teure Stücke und feine Waren habe machen lassen, die ihm ohne sich zu verinteressiren zur Last ständen. Er bittet dann um einige näher angegebene Begünstigungen, um Zollerhöhung für fremde Fabrikate auf 40—50% vom Werte, um Anweisung an die Zollbedienten zu geschärfter Aufsicht bei der Einfuhr ausländischer Ware und endlich sogar um Bewilligung einer Fayencelotterie, deren Ertrag freilich seiner Angabe nach zum Besten und zur Erweiterung der Fabrik verwandt werden soll. Dieser Eingabe ist als Anlage eine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Fabrik beigefügt, wonach damals 36 männliche Arbeiter (darunter acht Maler, vier Dreher und Former), 25 Frauen (darunter fünf Maler, zwei Dreher und Former), 59 Kinder (darunter elf Maler, acht Dreher und Former), zusammen 120 Personen, beschäftigt wurden. Verfertigt wurden jährlich für 6—7000 Thaler Fayencewaren; Niederlagen befanden sich im Lande zu Göttingen, Nordheim, Moringen, Hertzberg, Einbeck, Hannover, Celle, Lüneburg, Hoya, Hameln, Nienburg, Harburg, außerhalb des Landes in Bremen, Nordhausen, Mühlhausen, Goslar, Marburg und Kassel, woraus man auf das Absatzgebiet schließen kann. Die Wünsche des Herrn von Hanstein fanden kein Gehör. Das Kommerzkollegium hob zutreffend hervor, daß das englische Steingut nach Glasur, Feinheit und Façon von dem in Münden verfertigten verschieden sei, so daß bei hohen, die Einfuhr hindernden Zöllen ein Surrogat dafür fehlen werde. Wegen der übrigen erbetenen Vortheile antwortete als zuständige Behörde die Kammer ebenfalls im wesentlichen ablehnend und mit dem Hinzufügen, daß solche Vergünstigungen „nicht die Unternehmung befördern, sondern nur die bekanntermaßen nicht unbeträchtlichen Einnahmen“ des Fabrikbesitzers vermehren würden. Ob der letztere vielleicht durch den ungünstigen Erfolg dieser Supplik veranlaßt wurde, die Herstellung englischen Steinguts zu versuchen, wird weiteren Untersuchungen vorzubehalten sein. Jedenfalls deuten diese Verhandlungen aus dem Jahre 1786 auf einen derzeitigen unbefriedigenden Zustand der Fabrik hin, zu welchem die wachsende Beliebtheit der englischen Ware gewiß erheblich beigetragen hat. Die Angabe in Beckmanns Technologie, daß erst seit 1793 in Münden englisches Steingut verfertigt sei, findet sich übrigens auch bei Patje, Kurzer Abriß des Fabriken- u. s. w. Zustandes u. s. w., Göttingen 1796, welcher auf Seite 85—87 über die Mündener Fabrik nähere Mitteilung macht und insbesondere anführt, daß die Fabrik von englischem Steinzeuge, welche mit der Fayencefabrik verbunden sei und jährlich etwa für 1000 Rthlr. Waren liefere, erst seit zwei Jahren angelegt sei. Will man diese Angaben nicht als schlüssig ansehen, so scheint mir doch, daß sie durch die vorstehend mitgeteilte Äußerung des Kommerzkollegiums — die man freilich für sich allein auch anders auslegen kann — eine entschiedene Bestätigung insofern erfahren, als jedenfalls 1786 englisches

1) Nach v. Drach S. 72 unter dem Wappen: Johann Carl Friedrich Sittig von H. Diese Unterschrift muß übrigens heißen: „Alliance-Wappen des J. C. F. S. v. H. und seiner Gemahlin M. L. geb. von Linsingen.“

2) Das bezügliche Impost-Edikt Georgs III. für die Fürstentümer Calenberg, Göttingen und Grubenhagen v. 7. Juni 1773 läßt zwar dem Wortlaut nach den niedrigen Satz von 5 Prozent allem auswärtigen Steingut zu teil werden, thatsächlich kam diese Vergünstigung aber nur den englischen Fabrikaten zu gute.

Steingut in Münden noch nicht hergestellt wurde. Die Verdienste des zweiten Besitzers um die Fabrik werden vermutlich nicht in der Vervollkommnung der Fayence, sondern in der Herstellung des englischen Geschirrs und in der Einrichtung der dazu erforderlichen Anlagen bestanden haben. Als er starb, 1797 [1]), und seinem Sohne, dem Drosten Ernst Carl Friedrich Georg (oder Hermann) von Hanstein die Fabrik hinterließ, kann die nach englischer Art hergestellte Ware sich eben erst auf dem Markte eingebürgert haben. Eine weitere Ausbildung des Betriebes wird auch der dritte Eigentümer schwerlich bewirkt haben, da er als Prinzenerzieher — wahrscheinlich also fern von Münden — fungirte und wegen seiner schwächlichen Gesundheit, wenngleich er erst im April 1819 starb, die ganze Fabrik schon im Juli 1806 verkaufte. Der Käufer war der beim I. Kurhannoverschen Infanterieregiment angestellt gewesene Lieutenant (Quartiermeister), später pensionirte Hauptmann Falckmann, welcher den nicht bezahlten Teil (16 000 Thaler) der Kaufsumme, (32 000 Thaler), gegen 5 Prozent Zinsen als Darlehn behielt. Der Verkäufer hatte sich das Eigentum an der Fabrik bis zur Abtragung des ganzen Kaufpreises vorbehalten. „Von dem Hauptmann Falckmann, welcher die erwarteten Vorteile aus dem Betriebe der Fabrik nicht zog, wurde solche", wie es in einem Berichte des Amts Münden an die Landdrostei Hildesheim vom 23. September 1824 heißt, „an den Kaufmann Johann Baptist Hack, früher in Bremen, jetzt in London wohnhaft, wiederum verkauft. [2]) Obgleich nun Letzterer noch jetzt der wahre Eigentümer der fraglichen Fayencefabrik ist, so ist dieselbe, seit seinem zur Zeit der westphälischen Usurpation eingetretenen Fallissement, nicht auf seine Rechnung betrieben, indem er solche zur Tilgung mehrerer Forderungen seiner Schwester, der Ehegattin des Kaufmanns Gladbach in Frankfurt a/M., nutznießlich und unter der Bedingung, die Zinsen des obengedachten, an der Fabrik haftenden Capitals von 16000 Thlr. zu bezahlen, überwies. Unter gleicher Bedingung hat die verehelichte Gladbach solche seit mehreren Jahren dem hiesigen Kaufmann Georg Ernst Wüstenfeld nießbräuchlich überwiesen, auf dessen Rechnung die Fabrik bis zum 1. dieses Mts. betrieben worden ist, zu welcher Zeit derselbe den Erben weyland Drosten von Hanstein angezeigt hat, daß er nicht mehr im Stande sei, die Zinsen jener 16 000 Thlr. aufzubringen u. s. w." Auf Bitten der von Hansteinschen Erben leitete Wüstenfeld den Betrieb „für Rechnung dessen, den es angeht" weiter, am 13. Januar 1827 kauften die von Hansteinschen Erben [1]) zur Rettung ihrer Ansprüche gegen Hack die Fabrik für 8005 Thlr. wieder an, werden sie aber bald an Wüstenfeld, welcher inzwischen Leiter des Unternehmens blieb, endgültig übertragen haben. Letzterer, welchem in einem amtlichen Berichte vom 1. Juli 1835 bezeugt wird, daß die Fabrik, welche früher in ihrem Betriebe sehr zurückgekommen gewesen, seitdem er sie besitze, durch eine achtsamere Verwaltung und bedeutenden Absatz wiederum sehr in Aufnahme gekommen sei, führte den Betrieb bis zum Anschluß Hannovers an den Zollverein [2]) (1. Jan. 1854) fort. Die durch den Zollanschluß gänzlich umgestalteten Konkurrenzbedingungen werden die Schließung der Fabrik herbeigeführt haben.

Wenn schon aus den vorstehenden Notizen über die äußere Geschichte der Fabrik zu entnehmen ist, daß sie in den letzten Dezennien mehr und mehr in Verfall geraten sein muß, so hat sie doch in unserem Jahrhundert noch einmal auf kurze Zeit infolge politischer Konstellationen eine Periode größten Flors erlebt. Es war dies zur Zeit der Kontinentalsperre, als Münden zum Königreich Westfalen geschlagen war und der gefürchtete Wettbewerb englischer Fabrikate plötzlich verschwand. Es wird bezeugt, daß sie 1813 für 20 000 Rthlr.

1) Nach v. Drach 1796.

2) Für diese und die folgenden Uebertragungen fehlen nähere Daten.

1) Eine aus dieser Zeit stammende, bei den Akten befindliche Eingabe der verwittweten Drostin Charlotte von Hanstein und ihres Rechtsbeistandes an das hannoversche Ministerium enthält eine kurze Geschichte der Fabrik, stützt sich aber z. T. schon auf die Angaben damals bekannter Druckwerke und ist in Bezug auf die Thätigkeit und Aufwendungen der von Hanstein für die Fabrik gewiß nur mit Vorsicht zu benutzen.

2) Zufolge der von Herrn Wüstenfeld im Jahre 1885 erhaltenen Auskunft. In v. Reden, Das Königreich Hannover u. s. w., Hannover 1839, S. 317, ist noch angegeben, daß die Fabrik eine nicht unbedeutende Zahl von Menschen beschäftige; die Angabe im Kasseler Ausstellungskatalog von 1884, S. 55, daß die Fabrik 1840 eingegangen sei, ist daher wohl zu bezweifeln.

Ware absetzte [1]). Nach einer anderen Angabe hat der Absatz in einem jener Jahre sogar einen Wert von 30000 Rthlr. betragen. Die Zahl der in der Fabrik beschäftigten Männer war damals 30—40, daneben werden viele Frauen und Kinder in derselben ihr Brot verdient haben. Ob freilich die Güte der Waren mit der Steigerung des Absatzes Schritt gehalten hat, ist wohl sehr zu bezweifeln, dagegen wird wahrscheinlich der 1793 begründete Fabrikationszweig, die nach englischer Art hergestellte Ware, an der vorübergehenden Blüte vorzugsweise beteiligt gewesen sein.

Was nun die Eigenheiten der Mündener Fayencen, insbesondere die Farbengebung betrifft, so scheint mir, neben dem von Herrn Direktor Brinckmann schon früher hervorgehobenen matten Blau, das Fehlen der roten Farbe ein besonderes Charakteristikum zu sein. [2]) Eine in meinem Besitz befindliche Mündener Deckelvase zeigt in ihrem Blumendekor zwar ein auffällig vorherrschendes Rot, aber diese Farben sind auf kaltem Wege über die Glasur aufgemalt worden.

An Netzvasen befindet sich ein prächtiges, in (Seite 181) abgebildetes Exemplar in der Sammlung des Kunstgewerbemuseums zu Berlin, ein leider lädirtes im Hildesheimer Museum; ein tadellos erhaltenes Paar besitzt das Germanische Museum in Nürnberg. Die stattlichsten, von mir in Bremen beobachteten Mündener Stücke sind von Delphinen getragene, mit reliefirtem Weinlaub und Trauben geschmückte Weinfäßchen, auf welchen eine Bachusfigur thront. [3])

1) Vergl. Sonne, Beschreibung des hannov. Landes und Staates. München 1829 II, S. 157 und IV S. 588.

2) Diese Annahme ist nicht zutreffend, indem bei den meisten Fabriken Mitteldeutschlands, wie z. B. Hanau, Kassel, Kelsterbach, Flörsheim, Offenbach, auch die rote Farbe nicht vorkommt, vermutlich weil der Anwendung derselben besondere technische Schwierigkeiten entgegenstanden. D. — Nachträglich ist zu bemerken, daß dies auch durch die vor kurzem in Hannover abgehaltene keramische Ausstellung, in welcher sich zahlreiche Mündener Fayencen befanden, bestätigt wurde. Nur zwei Vasen, Gegenstücke, (Nr. 873/4 des Katalogs) schienen mit roter eingebrannter Strichzeichnung dekorirt zu sein.

3) Ob nicht auch folgendes Stück Mündener Ursprungs ist, dürfte näherer Feststellung wert sein. (Das Stück ist sicher Mündener Fabrikat, wie ich mir seinerzeit im Katalog notirt habe. A. P.) Im Katalog des Cluny-Museums von Du Sommerard, 1883, findet sich auf Seite 318 im Abschnitt der Faïences Allemandes (sic) nachstehende Beschreibung: „3965. Fabrique de Marieberg. Grand vase en faïence blanche décorée de filets de couleur, avec enveloppe à jour réticulée, couvercle et socle. Pièce de maitrise, ... portant, en dessous, la marque $\frac{\text{CCC}}{\text{L.}}$. Hr 0m 60cm." Nach Angabe der Markenbücher ist die Markirung jedenfalls nicht auf Marieberg, eher auf Tervueren bei Brüssel zu beziehen, die Beschreibung der Technik dagegen spricht für Münden, dessen Halbmondmarken leicht mißverstanden und ungenau wiedergegeben sein könnten. Das L findet sich als Malerbuchstabe auch auf Mündener Fabrikaten. (Vgl. in der dem hannoverschen Ausstellungskatalog beigefügten Markentafel Nr. 129.)

Was die in Münden hergestellte englische Steingutware betrifft, so ist es mir bisher nicht gelungen, ein einziges Stück zu bestimmen. [1]) Indessen möchte ich einen vor mehreren Jahren in Bremen erworbenen ovalen Teller mit netzartig durchbrochenem Rande und auf den Kreuzungspunkten aufliegenden Vergißmeinnichtblüten seiner Verzierung und seiner mehr grauweißen als gelblichen Tönung wegen als Mündener Produkt ansprechen. Marken wird diese englische Imitation schwerlich geführt haben.

Die von Professor v. Drach mitgeteilte Äußerung des Herrn Wüstenfeld, daß sich im Besitze des Grafen Wrisberg auf Wrisbergholzen (unweit Hildesheim) wahrscheinlich noch eine Sammlung Mündener Geschirre befinde, könnte zutreffen, wenn die letzteren dort als Vorbilder zusammengetragen sein sollten; ist dies aber nicht der Fall, so liegt vermutlich ein Irrtum und eine Verwechselung mit den in Wrisbergholzen selbst erzeugten Fayencen vor. Denn auch in diesem Orte hat sich eine derartige Fabrik befunden. Den ersten Hinweis darauf fand ich in dem obengenannten

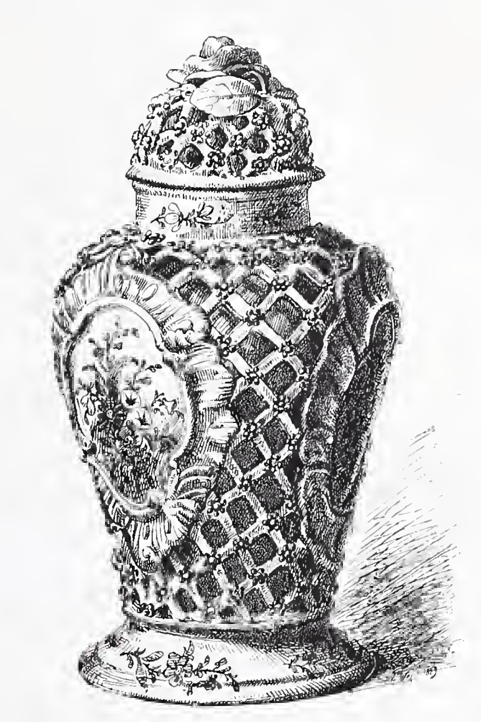
1) Die Ausstellung zu Hannover hatte deren mehrere aufzuweisen, als bedeutendstes eine unter Nr. 867 aufgeführte runde weiße Terrine mit beiderseits bunt aufgemaltem v. Hansteinschen Wappen, sodann Nr. 868, eine ebensolche mit Widderköpfen als Griffe und einer liegenden Sphinx auf dem Deckel, ferner Nr. 955, kleiner Plat de ménage, sowie als Nr. 960 eine Tasse mit Unterschale, schwarz bedruckt mit Bauernhäusern u. s. w. Diese Stücke sind sämtlich ohne Marke. Auch mehrere Originalkupferplatten mit den aufzudruckenden Darstellungen (Eigentum der Sammlung auf der Tillyschanze bei Münden) waren vorhanden. Einige bunt dekorirte Steingutgegenstände zeigten die alte Marke in Blau.

D.

von Redenschen Werke von 1839 auf Seite 317, wo erwähnt wird, daß die Fayencefabrik in Wrisbergholzen „vor einigen Jahren" eingegangen ist. Nähere Nachrichten darüber, obwohl sie mir anfangs vom Herrn Grafen Görtz-Wrisberg in Aussicht gestellt wurden, waren leider nicht zu erlangen. Der Freundlichkeit des Herrn Apothekers Schmidt in Hildesheim verdanke ich indessen die Abschrift einer vom verstorbenen Herrn Dr. Kratz herrührenden Notiz, welche lautet: „Wrisbergholzen oder Wrisbergholten, im 10. Jahrhundert Holthusen genannt, hatte vor Zeiten eine Fayencefabrik, wozu der Thon in der Nähe gegraben wurde. Sie war sehr in Ansehen und hatte auch vielen Zuspruch. Sie rührt von dem hannoverschen Minister und Oberappellationsgerichtspräsidenten Rudolf Johann von Wrisberg her. Dadurch, daß die hier gewonnenen Geschirre viel teurer verkauft wurden, weil die Arbeit mehr kostete als anderwärts und durch das Hausiren mit fremden derartigen Waren die Preise herabgesetzt werden mußten, trat eine Stockung der hiesigen Fabrik ein, welche zur Folge hatte, daß sie später ganz einging." Nach einer anderweiten mündlichen Mitteilung soll indessen die Fabrik, welche angeblich ein Franzose geleitet hat, kaum über die Stadien der Versuche hinausgekommen sein. Herrn Senator Dr. Roemer in Hildesheim verdanke ich die mit letzterer Ansicht im wesentlichen übereinstimmende Angabe, daß die Fabrik im zweiten Dezennium des laufenden Jahrhunderts angelegt sei, einige Tintenfässer ꝛc. von dunkelgrauer Farbe angefertigt habe und dann wieder eingegangen sei. Ein vor drei Jahren in Hildesheim angekaufter cylindrischer Fayencebierkrug, dessen Originalzinnbeschlag das Hildesheimer Wappen aufweist und dessen Dekoration aus eigentümlichen, nur flott angedeuteten, mageren Blütenzweigen in Blau und Mangan besteht, zeigt deutliche Merkmale einer Versuchsarbeit und ist mit folgender Marke versehen:

Es könnte dies ein Wrisbergholzener Stück sein.[1])

Wenn nach dem Vorstehenden auch anzunehmen ist, daß nähere Ermittelungen die geringe Bedeutung der letztbesprochenen Fabrik ergeben werden, so dürfte doch die Frage aufzuwerfen sein, ob nicht vielleicht die Wrisbergholzener Unternehmung den Anlaß zu der Sage von der Hildesheimer Porzellanfabrik, deren Daten und Markenangaben sich noch immer durch die Handbücher schleppen, gegeben hat. Auf diese Vermutung haben mich meine Fest-



Fayencevase aus Münden.
Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

stellungen in betreff der Vegesacker Porzellanfabrikation (vergl. auch Kunstgewerbeblatt 1887, Seite 25 ff.), wo der Sachverhalt ähnlich liegt, gebracht. Weder die Staats- und Stadtbehörden, noch auch die mit der Kunstgeschichte ihrer Vaterstadt vertrautesten Hildesheimer Bürger haben von der Thätigkeit einer Porzellanfabrik daselbst irgend welche Kunde[1]). Wenn wirklich

1) Auf der Ausstellung zu Hannover befand sich (als Nr. 736) eine achteckige Schüssel mit dem Wrisbergschen Wappen, welche wegen der blauen Randdekoration à la Rouen nicht unter den deutschen Fabrikaten Platz gefunden hatte, aber vom Grafen Görtz-Wrisberg als ein Erzeugnis der Wrisbergholzenschen Fabrik erkannt wurde. Die Schüssel hat nebenstehende Marke, welche in der Markentafel des Katalogs unter Nr. 93 nicht korrekt wiedergegeben ist. D.

1) Holländische Thonpfeifen sind um 1745 allerdings in Hildesheim von den Pfeifenmacher Joachim

im Jahre 1760 eine Hartporzellanfabrik in Hildesheim gegründet worden wäre, so würde dies schwerlich ohne Einmischung der Behörden, denen Akten darüber erwachsen sein müßten, haben erfolgen können; da solche Dokumente aber und ebenso die Belegstücke in Hildesheim — wo alle lokalgeschichtlichen Andenken sorgfältigste Beachtung finden — fehlen, endlich auch die angebliche Hildesheimer Marke derjenigen für Ansbach in Bayern gleichen soll, so wird man im Register der Porzellanfabriken den Ort Hildesheim [1]) wohl getrost streichen können.

Wither angefertigt worden. Eine hübsche messingene Pfeifenform befindet sich im dortigen Museum.

1) Auch in der keramischen Ausstellung zu Hannover suchte man Hildesheimer Porzellane vergeblich.

Ältere kunstgewerbliche Arbeiten im großherzoglichen Museum zu Weimar.

Von Arthur Pabst.

Mit Abbildungen.

Bei der Organisation des großherzoglichen Museums zu Weimar im Jahre 1867 wurde sogleich die Einrichtung einer „Vorbildersammlung für Architektur und Kunstgewerbe" ins Auge gefaßt und durch Bewilligung einer größeren Summe seitens des Landtags eine dauernde Erweiterung dieser Abteilung ermöglicht. Die Direktion sollte dadurch in den Stand gesetzt werden, „den höchsten Ansichten bei Begründung des neuen Museums entsprechend, für eine möglichst verbreitete Anschauung und Benutzung und somit für eine fruchtbare Wirksamkeit der darin vereinigten Kunstschätze Sorge zu tragen." An älteren kunstgewerblichen Erzeugnissen wurden dieser Vorbildersammlung zunächst die geeigneten Stücke aus der ehemaligen Kunstkammer in der großherzoglichen Bibliothek — wo auch heute noch allerlei ganz beachtenwerte Stücke sich befinden, die von Rechts wegen ins Museum gehörten — überwiesen; dazu kam eine größere Anzahl Darleihungen aus dem reichen Besitz des großherzoglichen Hauses, Darleihungen, welche auch in der Folge reichlich gewährt worden sind. Allmählich sind dann auch mannigfache Geschenke Privater hinzugekommen, so daß diese Abteilung des Museums gewisse Gruppen in relativer Vollständigkeit zeigt.

Es ist hier nicht der Ort, einen Überblick über den Gesamtbestand des „Weimarer Kunstgewerbe-Museums" zu geben: es soll nur hier zum ersten Mal auf das reiche Material älterer kunstgewerblicher Arbeiten, die sich daselbst befinden, hingewiesen werden. Bereits vor Jahren hat O. von Schorn die Glassammlung in Weimar eingehender gewürdigt: es genügt, an dieser Stelle im allgemeinen auf diesen Aufsatz zu verweisen. Schorn erwähnt dort ein Glas, einen Kelch mit der Darstellung einer Jagd auf Golddraht emaillirt, so daß die Figuren vollständig à jour erscheinen (vergl. Abb. 1). Neben diesem vorzüglichen Stück findet sich im Museum (unter den Miniaturen aufbewahrt und deshalb wohl Schorn entgangen) eine kleine ovale Glasplatte in Ebenholzrahmen mit einer Darstellung in gleicher Technik von höchster Feinheit, eine Schlacht zwischen Kriegern in antiker Tracht und Barbaren, welche zum Teil von Elefanten herab kämpfen. Das Email auf Goldplättchen und Golddraht erscheint grau-blau, die Erhaltung ist vortrefflich. Arbeiten dieser Art kommen nicht häufig vor: ein vortreffliches Glas mit Aktäon und Diana befindet sich auf Schloß Moritzburg bei Dresden. Die Arbeiten scheinen sächsischer (Dresdener?) Herkunft und entstammen dem 18. Jahrhundert. Erwähnt mag noch werden eine große gravirte Glasplatte, (ca. 25 qcm) welche in einer Umrahmung von Rokokoornament das Allianzwappen von Holland und England zeigt. Die Inschriften lauten: „vivat Oranje" und „je maintiendrai", Arbeit, Gravirung mit dem Diamant sowohl als das Rokokoornament sind von höchster Vollendung. Die Entstehung fällt in die Jahre zwischen 1740—1755. Arbeiten von ähnlicher Vollendung in Komposition und Ausführung sind mir aus dieser Zeit nur von

dem Hildesheimer Kanonicus Busch bekannt, als dessen Werk ich auch diese Platte ansehen würde.

Die keramische Abteilung setzt sich zusammen aus einer Anzahl antiker lediglich durch ihre Formen interessanter Vasen, einer Sammlung italienischer Majolika, einigen Fayence- und Steinzeugkrügen, Wedgwood und Imitationen desselben, endlich einer größeren Gruppe Porzellan. Dazu kommen (als Schenkung Castellani's) eine nicht unbedeutende Anzahl italienischer Bauernmajolika, neue Arbeiten aus Bürgel ꝛc.



Glas mit Emaillirung auf Golddraht. 18. Jahrh.

Die Majolikasammlung, etwa 70 Stück, ist gebildet aus einer Anzahl früher im Lustschloß Belvedere befindlicher Stücken, sowie dem in der früheren Kunstkammer vorhandenen Bestand. Über ihre Herkunft ist weder in den Inventaren noch in den Rechnungen und Briefen des Archivs etwas zu finden; die Notiz, daß sie aus einer braunschweigischen Erbschaft an Herzogin Anna Amalia gekommen seien, ist durch nichts beglaubigt. Die Sammlung enthält eine ganze Reihe Stücke von hohem künstlerischen Wert, umfaßt überhaupt im Gegensatz zu größeren Sammlungen, wo oft der Schund überwiegt, durchweg gute Stücke.

Nächst einem sehr schönen Teller von Fra Xanto mit der Vision des Konstantin datirt 1540 nehmen das meiste Interesse sechs Teller in Anspruch aus dem Service, welches (nach Passeri) Herzog Guidobaldo II. für Andrea da Volterra, wahrscheinlich seinen Beichtvater, anfertigen ließ. Jeder Teller trägt auf der Vorderseite oben am Rand das herzogliche Wappen von Urbino auf der Rückseite die Inschrift:

·G·V·V·D·
Munus ·F· Andree Volaterrano.

G V V D (d. i. Guido Ubaldo Urbini dux) munus F. Andreae Volaterrano. Es sind Teller mit figürlichen Darstellungen, aus der heiligen und profanen Geschichte gewählt, deren Erklärung auf der Rückseite steht. Lehrreich ist dabei, daß man nicht eine Folge zusammenhängender Darstellungen wählte, sondern ganz beliebige Vorwürfe, zu denen man eben die Vorlagen hatte. Die übrigen bekannten in verschiedenen Museen zerstreuten Stücke dieser „piatteria“ zählt Fortnum im Katalog der Sammlungen des South-Kensington-Museums (S. 158) auf. Die Ausführung dieser Teller ist sehr gut, sie gehören sicher der Fontana-Werkstätte an.

Der Fontana-Werkstätte gehören ferner zwei Pilgerflaschen an, beiderseits mit Darstellungen: Europa mit ihren Gespielinnen und Raub der Europa; Entdeckung des Fehltritts der Kallisto und ihre Verwandlung. Beide Stücke sind nicht bezeichnet, offenbar Pendants; man wäre versucht, sie als zu dem oben behandelten Service gehörig zu betrachten, wenn das Fehlen der Wappen und der Dedikationsinschrift nicht dagegen spräche.

Den Werkstätten von Urbino und Pesaro gehören noch eine ganze Zahl z. T. bezeichneter

Stücke an, andere sind nicht mit Sicherheit unterzubringen; spätere Schüsseln zeigen Figuren nach den Stichen der Bassanos.

Die Sammlung von Porzellanen enthält allerlei gute Stücke, kann aber an die Schätze, welche das großherzogl. Schloß in Tiefurt bewahrt, nicht heranreichen. Endlich mag hier eine mächtige Wedgwoodvase von ungewöhnlicher Schönheit, in Nachahmung antiker Vasen gemalt, Erwähnung finden.

Die Metallarbeiten des Museums sind nicht sehr zahlreich: für diesen Mangel treten eine Reihe guter Abgüsse ein. Zunächst besitzt das Museum eine größere Anzahl antiker Bronzegeräte; ferner einige goldene Schmucksachen aus der Krim, welche als Schenkung der kaiserlich russischen Familie an das großherzogliche Haus gekommen sind. Unter den Arbeiten in Edelmetall der späteren Zeit zeichnet sich ein Stück aus. Ein Reliquiar mit sehr schön gravirter Rückseite (vergl. Abb. 2): Die Jungfrau mit dem Kinde sitzt auf einem reich verzierten Throne, während die heiligen drei Könige anbetend herantreten. Bezeichnet 1519. Die Vorderseite noch ganz gotisch zeigt unter Glas in runden Figuren den Gekreuzigten, daneben Maria und Johannes. Umrahmt ist die Kapsel von frei gearbeitetem, krausem, gotischem Blattwerk mit vier Blüten. Es ist eine vorzügliche deutsche Arbeit der Übergangszeit, angeblich aus dem Besitz Wallensteins stammend. — Die Buchstaben F. L. W. am Rande können nur den Besitzer oder Donator bezeichnen, nicht den Künstler.

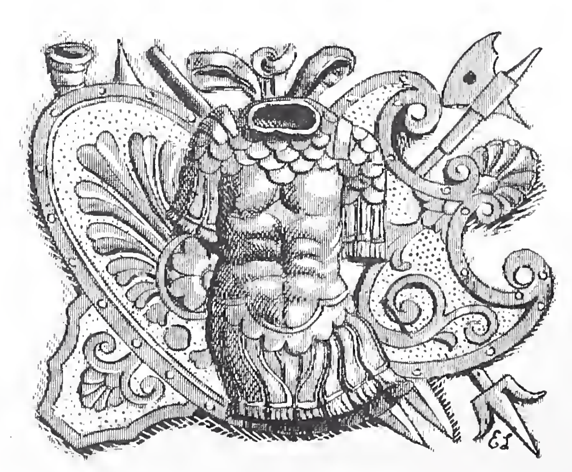
Einen besonders reichen Schatz besitzt das Museum an Miniaturen, unter denen hier einige der in Emailmalerei hergestellten interessiren. Diese Sammlung ist mit dem Kupferstichkabinet verbunden und dort ausgestellt.

Voranszuschicken sind zwei Stück Limousiner Email: ein Salzfaß, sechsseitig mit den Thaten des Herakles, Art des Pierre Reymond, und eine vorzügliche Platte (13 qcm) farbig mit aufgesetztem Gold in der Art des Léonard Limousin, eine Sibylle darstellend.

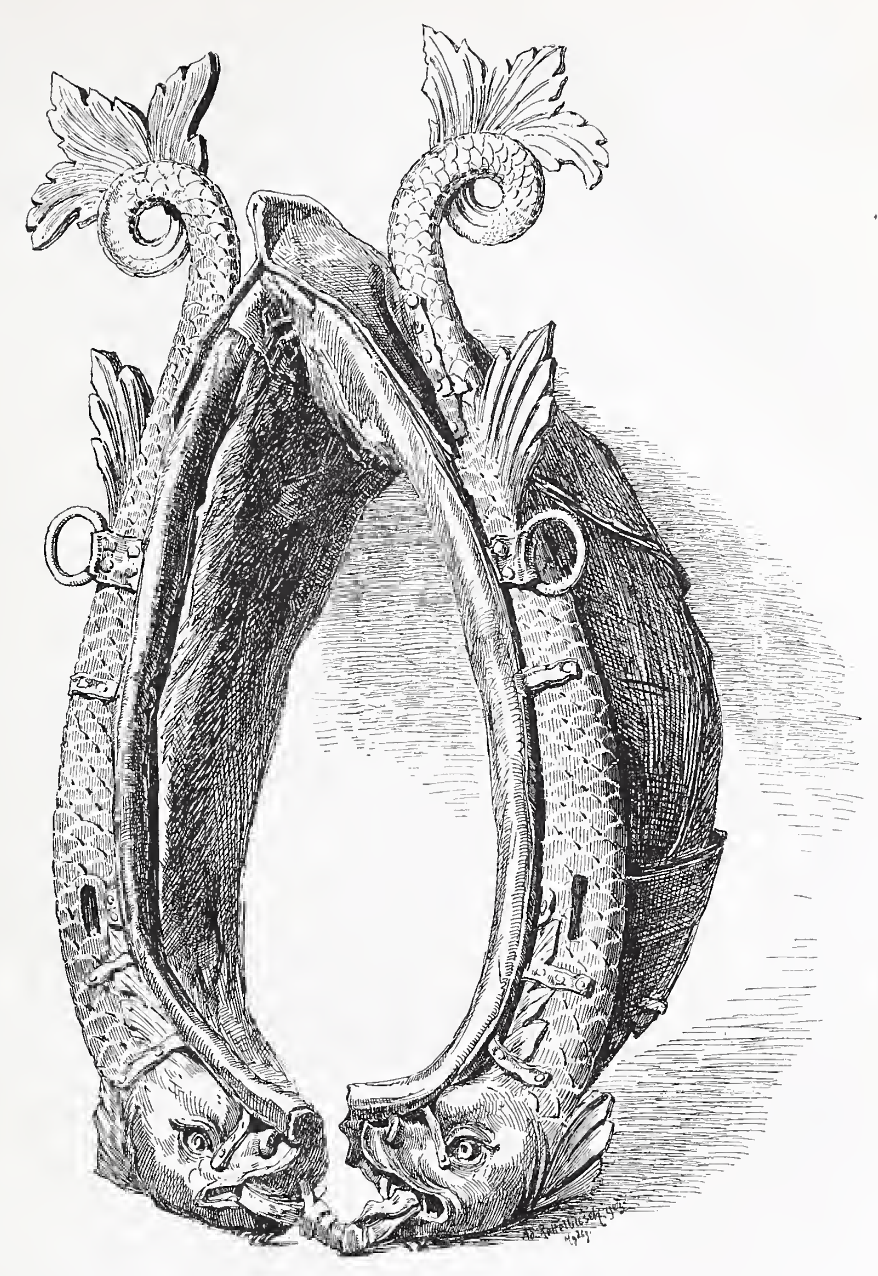
Unter den Miniatur-Emails sind zwei Stück — Porträts eines vornehmen Herrn und einer Dame — durch die Künstlerinschrift von hohem Interesse. Der Maler *Carolus Ferdinandus de Wolfsburg et Wallsdorf eques Silesiae confecit* 1733, also ein vornehmer Dilettant, begegnet uns gelegentlich auf Porzellanarbeiten als F. de Wolfsbourg, hier verrät er sein engeres Vaterland. Zahlreiche bezeichnete Miniaturen der Sammlung in Email und Fayence würden einem Spezialforscher auf diesem Gebiet ergiebige Ausbeute, den Künstlerverzeichnissen manchen Nachtrag liefern.

Zum Schluß sei der reichen und kostbaren Sammlung geschnitzter Elfenbeinarbeiten gedacht. Es sind hauptsächlich Pokale und Becher mit figürlichen Darstellungen, wie sie das 17. und 18. Jahrhundert geschaffen haben, heute zu wenig beachtete Erzeugnisse vaterländischer Kunstfertigkeit.

Wie alle aus fürstlichen Kunstkammern hervorgegangenen Museen, so gewährt auch die Weimaraner Sammlung keinen Überblick über die Entwicklung des Kunsthandwerks oder auch nur eines einzigen Zweiges desselben Wohl aber ist sie eins der vielen Zeugnisse von dem hohen künstlerischen Sinn und Empfinden des erhabenen Fürstenhauses in der Musenstadt an der Ilm.



Von einer italienischen Truhe. Um 1550.



Pferdekummet, Holz geschnitzt und bemalt. Um 1780.

Pferdekummet im Kunstgewerbemuseum zu Magdeburg.

In der sogenannten „guten alten Zeit“ galt der Winter mit Recht als die Periode besserer, bequemerer und lustigerer Kommunikation. In den wohlhabenderen Städten wurde mit der Ausstattung der Schneevehikel ein besonderer Luxus entfaltet. Außer in fürstlichen und herrschaftlichen Marställen sind die Zeugen dieser alten Schlittenfahrtlust schon recht selten geworden und war es daher sehr anerkennenswert, daß eine alte Magdeburger Familie, Bonte (wallonischen Ursprungs), vor einigen Jahren bei der Begründung des Magdeburger Kunstgewerbemuseums demselben alsbald ein derartiges altes Erbstück überwies, einen phantastisch ge-

bildeten Schlitten in Gestalt eines Seepferdes mit samt dem ganzen Geschirr. Der Unterleib ist dem Holzbildhauer nicht so ganz gelungen, wenigstens zeigt er eine gewisse Ungelenkigkeit in den Linien, allein der allgemeine Eindruck ist doch immer ein höchst stattlicher und fast vornehmer. Im Innern ist nur Platz für eine Dame, hinter ihr auf der Pritsche saß der fahrkundige Kutscher. Zur Pferderüstung gehört ein gewundenes und vergoldetes, langes Horn, welches das Roß zum fabelhaften Einhorn stempeln sollte, und das hier abgebildete Kummetgeschirr, dessen Hörner, der ganzen Komposition entsprechend, als delphinartige Seetiere gestaltet sind. Die ganze Arbeit ist nachweisbar von einem Magdeburger Meister 1780 gefertigt worden und beweist, wie tüchtiges Können den Handwerksmeistern einer Zeit inne wohnte, die sonst in so einseitiger Weise verschrien ist.

L. Clericus.

Bücherschau.

XXI.

Friedr. Crull, Das Goldschmiedeamt zu Wismar. 54 u. XII S. 2 Taf. Wismar, Hinstorff 1887.

R.— Ein großer Teil der neueren Veröffentlichungen für die Geschichte der Goldschmiedekunst geht insofern einseitig vor, als Denkmäler und Urkunden meistens getrennt herausgegeben werden. Wohl gewinnen wir dadurch eine ausgedehnte Monumentalkenntnis und eine gewaltige Urkundenlitteratur, aber die Verarbeitung beider ineinander, welche das Material erst wirklich fruchtbar macht, steht noch aus. Versucht man sie auf Grund der vorhandenen Litteratur vorzunehmen, so bemerkt man bald, daß die bekannt gemachten Monumente und die abgedruckten Urkunden und Akten sich nicht decken, daß man auf zwei parallelen Linien fleißig gearbeitet hat, die sich aber nirgends berühren, sich nicht vereinigen zu einem deutlich erkennbaren Strich, der einen wirklichen Gewinn für die Geschichte der Goldschmiedekunst andeutet. Von greifbarerem Nutzen sind diejenigen Arbeiten, in welchen Urkunden und Denkmäler gleich in Beziehung zu einander gesetzt sind. Eine solche ist das Buch von Crull.

Auf Grund eines umfangreichen Materiales untersucht der Verfasser alle wichtigeren Verhältnisse der Wismarer Goldschmiedezunft, und versteht es diesem eng begrenzten Gebiete ein erhöhtes Interesse zu verleihen, indem er die verwandten Verhältnisse in Lübeck, Hamburg und Lüneburg mit in seine Betrachtung hereinzieht und uns so ein hochinteressantes, abgerundetes Kulturbild entwirft.

In Bezug auf das erste Auftreten der Zünfte überhaupt spricht sich der Verfasser so aus:

„Die Zünfte so wenig wie das Rittertum sind von einem einzelnen erdacht oder aus legislatorischen Akten oder konstituirenden Versammlungen hervorgegangen. Das Bedürfnis führte die durch gleichen Betrieb verbundenen Handwerker zusammen, und die so entstehenden Gruppen nahmen vermöge der Organisationsfähigkeit der mittelalterlichen Welt alsbald feste Normen an und entwickelten aus ihren Gewohnheiten bindende Satzungen. Gewiß, irgendwo hat sich die erste zunftartige Vereinigung gebildet, ist aber schwerlich auch das Vorbild aller übrigen gewesen, und vielmehr der gleiche Prozeß zu derselben Zeit, hier früher, dort später, überall vor sich gegangen."

Die älteste Erwähnung einer Zunft findet er 1149 in Köln, das älteste Privileg von Goldschmieden 1231 in Braunschweig, den ersten unzweideutigen Nachweis aber einer organisirten Goldschmiedezunft in Wismar erst 1355. Fast ein Jahrhundert dauert es bis eine Stempelung durch Meister- (1439) und Stadtzeichen (1441) vorgeschrieben wird. Von diesem Zeitpunkte an wird es also möglich sein, Wismarer Goldschmiedearbeiten mit Sicherheit nachzuweisen, und wenn man die ältesten unter ihnen genau studirt, Rückschlüsse zu machen auf die der Periode der Stempelung vorausgehenden alten Wismarer Goldschmiedearbeiten; hierin eben, durch Anwendung dieser induktiven Methode findet das ganze Studium der Goldschmiedemarken seinen wichtigsten Abschluß.

Neben den in den alten Rollen enthaltenen Verordnungen über die Stempelung sind für

die kunstgeschichtliche Forschung auch die Bestimmungen über das Meisterstück sehr wichtig. Es handelt sich aber bei den alten Meisterstücken um den Nachweis eines relativ mittleren Könnens, um die Herstellung eines gangbaren Gebrauchsartikels, und die alte Bedeutung des Wortes deckt sich durchaus nicht mit dem Begriffe, welchen ihm der heutige Sprachgebrauch unterlegt. Unsere jetzige Vorstellung ist erwachsen aus den trostlosen Verhältnissen, in welchen sich die Zünfte kurz vor ihrer Aufhebung befanden. Damals achteten sie mit Rücksicht auf die fast immer aus Meisterssöhnen und Gesellen, welche Meisterstöchter geheiratet hatten, sich rekrutirenden neuen Meister, wenig auf die Meisterstücke, oder Aufgabe und Ausführung war bei denselben so unbedeutend, daß das Publikum keinen weiteren Anteil an ihnen nahm und sich nur dafür interessirte, wenn ab und zu einmal ein absonderliches Stück gemacht worden war, minutiöse oder komplizirte Geduldarbeit, welche obendrein niemals recht verkäuflich war. Oder es lag schon in der Aufgabe selbst etwas Absonderliches, wie beispielsweise in Wien, wo jeder angehende Schneidermeister den österreichischen Kaisermantel zuschneiden mußte. Auch dieses starre Festhalten an dem einmal aufgestellten Meisterstücke ist den Zünften zur Zeit ihrer Blüte fern. Das Meisterstück wird stets verändert nach dem wechselnden Geschmack und den neu auftretenden Bedürfnissen des Publikums, unwandelbar bleibt nur die stets geforderte Güte der Arbeit. Crull gewährt uns dafür eine sehr gute Illustration. Wir wollen die Wismarer Meisterstücke, wie sie sich aus seinen Untersuchungen ergaben, chronologisch aufzählen.

1380. 1) Goldener Ring; 2) Gewandspange mit einem Engel; 3) niellirte Verlobungsspange; 4) niellirter Messerring.

1403 | 1543 Kastenring mit Schlangenköpfen; das andere wie früher.

1652. Der Rat überläßt es dem Amt, Bestimmungen über das Meisterstück zu treffen.

1690. 1) Getriebener Becher mit drei ovalen Medaillons; 2) goldener Kastenring; 3) Petschaft.

1708. 1) Becher; 2) Ring mit Diamant; 3) Petschaft.

1750. 1) Theetopf; 2) Juwel; 3) Petschaft.

1755. 1) Kaffeekanne, Theetopf oder dergleichen. 2) Ring mit Edelstein; 3) Petschaft in Silber oder Messing.

Wichtige Punkte aus dem Gebiete des Gewerbslebens, über welche die Wismarer Akten keine Auskunft geben, sucht der Verfasser aus verwandten Quellen zu ergänzen. So bringt er über die Arbeitslöhne der Goldschmiede einen sehr interessanten Passus nach einer Güstrower Verordnung, den wir ganz hierher setzen wollen:

„Über den Arbeitslohn enthalten die Wismarschen und Hamburger Rollen nichts, die alte Lüneburger aber und die Lübische untersagen den Goldschmieden Verabredungen deswegen zu treffen, während die jüngere Lüneburger nicht mehr davon spricht, da sich inzwischen die Ansichten geändert hatten und man es nur zur Zeit ihrer Abfassung, 1587, mit obrigkeitlichen Taxen hielt.“

„Eine solche für Goldschmiedearbeit ist uns aus den vier Städten zwar nicht bekannt geworden, doch kann man eine Vorstellung von den damaligen Preisen aus einer Willküre der Güstrowschen Goldschmiede gewinnen, welche diese am 26. April 1572 machten, und gemäß deren der Meister, welcher um geringeren Lohn, als verabredet, arbeiten würde, den Machlohn, welchen er erhalten, als Strafe geben sollte. Als Preise sind folgende für das Lot festgesetzt: für Schüsseln und Teller 3 ßl., für schlichte Löffelarbeit $3^1/_2$ ßl., bei künstlicher Arbeit 4 ßl., für Hammerarbeit an Bechern 4 ßl., für „reutersche große Arbeit, als Pokale und Schwerter“ nicht weniger als 4 ßl. 6 Pf., für Messerscheiden 5 ßl., für geschnittene und eingelassene, sowie für geätzte Arbeit nicht weniger als 6 ßl., für kleine Arbeit nicht unter 5 ßl. Im selbigen Jahre am 2. Juli publizirten aber die mecklenburgischen Herzöge eine — von den beiden Seestädten allerdings nicht als verbindlich anerkannte Polizeiordnung, nach welcher die Goldschmiede nehmen sollten für gewöhnliche Arbeit 3 ßl. Lüb., für durchbrochene Arbeit 4 ßl. für gewöhnliche getriebene und für gegossene Arbeit 5 ßl. Das Lot beiderseits vergoldeter Arbeit sollte, wenn der Goldschmied das Material liefere, für 28 ßl. verkauft werden, wenn aber nur eine Seite vergoldet würde für 22 ßl. Würde er nur das Gold dazu geben, sollte er 10 ßl. 6 Pf. für das Lot haben und für die Verarbeitung von 100 Gulden an Gold zu Ketten 5 Gulden. Dazu sei bemerkt, daß im Jahre 1573 ein Tagelöhner 4 bis 6 ßl. den

Tag erhielt und daß, soweit die erhaltenen Preisnotirungen eine Berechnung zulassen, der Durchschnittspreis für den Scheffel Roggen zwischen 1550 und 1600 in Wismar rund 17 ßl. betrug."

Was die Arbeiten der Wismarer Goldschmiede betrifft, so weist der Verfasser zunächst darauf hin, daß in mecklenburgschen Quellen 1236 und 1257 die ersten silbernen Kelche erwähnt werden, und daß eine Patene zu Karlow (?) die älteste in Mecklenburg erhaltene Goldschmiedearbeit sein mag. Dann werden an der Hand von alten Inventaren die Bedürfnisse von Kirchen und Korporationen, sowie von Privaten an Silbergerät und Schmuck untersucht. Die alten Namen, Gewichte und Preise der einzelnen Stücke, werden auf Grund sorgfältiger Beobachtung möglichst genau festgestellt. Es folgt dann eine sehr sorgfältige Beschreibung des in Wismarer Kirchen und bei den Ämtern noch erhaltenen Silbergeschirres, mit Angabe der eingeschlagenen Meisterzeichen, welche, soweit sie Wismar angehören, auf die Meister zurückgeführt werden. Alle dem Herausgeber bekannt gewordenen Goldschmiedenamen werden in einer Liste zusammengestellt. Es finden sich in derselben:

8 Meisternamen aus dem 13. Jahrhundert,
12 " " " 14. "
13 " " " 15. "
35 " " " 16. "
darunter zwei, von welchen Arbeiten erhalten sind.
33 Meisternamen aus dem 17. Jahrhundert, darunter sechs, von welchen Arbeiten erhalten sind.
19 Meisternamen aus dem 18. Jahrhundert, darunter vier, von welchen Arbeiten erhalten sind.

Den Schluß des Buches bilden zwei Tafeln, die eine mit fünf Kelchen, die andere mit sechs Pokalen, welche einen Einblick in das künstlerische Vermögen der Wismarer Goldschmiede gestatten.

XXII.

Altnorwegische Teppichmuster. Herausgegeben von der Direktion des Kunstindustriemuseum zu Christiania. Text von H. Grosch. 9 Taf. Fol. in Farbendruck. Berlin, Asher & Co. 1889.

A. P.— Eine Veröffentlichung altnorwegischer Teppiche war von dem Kunstindustriemuseum zu Christiania schon vor längerer Zeit angekündigt. Auch in diesem Blatt hat der Herausgeber der vorliegenden Publikation über den merkwürdigen alten Figurenteppich berichtet, welcher wohl mit ein Hauptanlaß der Publikation gewesen ist. Jedenfalls ist hier ein Material niedergelegt, welches nach mehreren Seiten hin Interesse verdient.

Auf neun Tafeln sind 29 Muster alter Teppiche vereinigt. Drei davon zeigen figürlichen Schmuck, sind eigentliche Wandteppiche zum Schmuck der Hallen oder der Wand hinter dem Ehrensitz bestimmt. Es sind Wirkereien auf der Hochkette ausgeführt, in derber, etwas bäuerischer Weise, aber mit dem eigenen Reiz, der derartigen Arbeiten anhaftet. Die Stoffe zu den Darstellungen entlehnte man der heimischen Heldensage oder der heiligen Geschichte. Der Herausgeber hebt hervor, daß die geringe Zahl derartiger erhaltener Stücke sich weniger durch massenhaften Verbrauch oder Zerstörung als dadurch erkläre, daß von derartigen Arbeiten wohl überhaupt nicht viel gefertigt seien.

Die übrigen Stücke zeigen fast durchweg geometrische oder doch durch ähnliche Kombination hergestellte Muster: es sind Decken, Kissenbezüge und Ähnliches, in verschiedenen Techniken hergestellt. Dazu kommen Pflanzenmotive, stilisirte Tiere, vielfach noch nachweisbare, von außen in das Volk gedrungene, wenn auch verwischte und verkommene Renaissancemotive u. a. m. In diesen Mustern liegt der praktische Wert der Publikation: die Muster bieten mannigfache Anregung nach allen Seiten hin, besonders natürlich für Teppichfabrikation und die Textilindustrie überhaupt, aber auch für Stroh- und Korbflechterei, Stickerei, Mosaikarbeit, Maler — kurz für alle Zweige künstlerischer Thätigkeit, bei welcher das Flach-, besonders geometrische Ornament die Hauptrolle spielt.

Die Ausstattung ist ganz vortrefflich. Zur Wiedergabe der drei Figurenteppiche hat man sich des Farbenlichtdruckes von Albert Frisch in Berlin bedient, wodurch außerordentlich treue Bilder mit Wiedergabe aller Zufälligkeiten der Herstellung und Konservirung der Teppiche erzielt sind. Die übrigen Tafeln (4—9) sind von der Aktiengesellschaft für Lithographie in Christiania hergestellt und verdienen nicht geringeres Lob. Stets ist hier von größeren Teppichen ein genügend großes Stück gegeben,

um die Wirkung des Musters in wiederholtem Rapport zu zeigen; einzelne Borten an den nicht reproduzirten Enden der betreffenden Stücke sind separat gegeben.

Der Text in drei Sprachen (norwegisch, deutsch und englisch) giebt — wohl zum erstenmal — eingehend, ohne breit zu werden, Auskunft über Herkunft, Technik, Zeit der Muster, wirft kurze Seitenblicke hier und da auf verwandte Erscheinungen an anderen Orten, kurz bietet das, was man zu wissen wünscht. Besonders zu loben ist die nüchterne, ruhige Kritik des Verfassers, welche ihn nie veranlaßt hat, diese nationalen Arbeiten, auf welche Norwegen immerhin stolz sein kann, wie dies so leicht geschieht, ungebührlich zu überschätzen. Wir zweifeln nicht und wünschen, daß das Werk die verdiente Verbreitung auch in Deutschland finden möge.

XXIII.

Mustergültige Holzintarsien der deutschen Renaissance aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Gezeichnet und herausgegeben von Karl Lacher. 30 Tafeln Fol. mit Text. Graz 1889, Franz Pechel.

A. P. — Nachdem den italienischen Holz- und Marmorintarsien in den Werken von Meurer, Teirich, Bode, ferner in den zahlreichen photographischen Aufnahmen eine weite und wohlverdiente Verbreitung als mustergültigen Vorbildern gegeben ist, ist man erst später auf die vielen gleichwertigen Schätze deutscher Herkunft aufmerksam geworden. An Publikationen hat es nicht gefehlt, doch sind dieselben überall zerstreut; eine geschlossene Veröffentlichung haben nur die schönen Intarsien der Magdalenenkirche in Breslau erfahren. Diesen reiht sich das vorliegende Werk an, es enthält großenteils Werke, welche in der südlichen Mark deutschen Landes entstanden sind, in der Steiermark. Hier erfuhr die Kunst der Intarsia unter dem direkten Einfluß Italiens reiche Ausbildung und so war es dem unermüdlichen Herausgeber weniger schwer Schätze zu finden, als unter der Fülle die geeigneten zu heben. Er ist dabei von dem richtigen Standpunkt ausgegangen, daß derartige Publikationen praktischen Zwecken dienen sollen, daß jedem der abgebildeten Stücke ein vorbildlicher Wert innewohnen muß. So sind alle Spielereien und Künsteleien, wozu sich die Kunst der Intarsia oft genug hat verleiten lassen, übergangen und fast nur solche Stücke publizirt, welche in Schulen und Werkstätten ohne Bedenken benutzt werden können.

Auf 30 Tafeln sind hier in vorzüglicher Darstellung 61 der mannigfachsten Muster gegeben; die Wiedergabe ist derart erfolgt, daß die verschiedenen Farbenwerte der verwendeten Hölzer deutlich zur Geltung gelangen; auch sind meist solche Muster gewählt, welche mit Aufwendung geringer Mittel möglichst reiche künstlerische Wirkungen erzielen. Vorherrschend sind einfache lineare Muster: verschlungene Linien und Bänder mit blattartigen und Arabeskenendigungen, unzweifelhaft die geeignetste, weil naturgemäße Musterung für die Einlegetechnik. Daran reihen sich einige sehr hübsche Beispiele von Kartuschenornament, einige Wappen, Blumenmuster des 17. Jahrhunderts, endlich eine Füllung mit Figuren. Entlehnt sind dieselben den verschiedensten Gegenständen: Sockeln, Plafonds, Rosetten, Schrankthüren, Portalen, Wandtäfelungen, Pilastern, Friesen u. s. w. In dem kurzen Inhaltsverzeichnis ist genau angegeben, aus welchen Hölzern die betreffenden Stücke zusammengesetzt sind. Die Wiedergabe ist teilweise in Originalgröße erfolgt, aber auch bei Reduktionen stets so groß, daß die Blätter in Schulen sehr zweckmäßig als Vorbilder Verwendung finden werden. Für Schreiner in erster Linie berechnet, werden auch Maler, Stickerinnen und Tapetendrucker hier vielfach direkt verwendbare Muster, noch mehr aber Anregung zu eigenem Schaffen finden. Es ist ein neues Verdienst, welches sich der um Pflege und Erhaltung deutscher Kunst in einem bedrängten deutschen Lande schon hoch verdiente Herausgeber erworben hat.

Kleine Mitteilungen.

Museen und Vereine.

Berlin. Dem in Nr. 1 der „Graveurzeitung“ abgedruckten Jahresbericht des Deutschen Graveurvereins zu Berlin entnehmen wir, daß der Verein im Jahre 1889 200 Mitglieder zählt, welche auch über Deutschlands Grenzen hinaus ihren Wohnsitz haben. Der Kassenbestand balancirte am 1. Januar 1889 mit 2229,68 M. bei einem Saldovortrag von 1815,76 M. Das Archiv vermehrte sich im Laufe der letzten 2 Jahre um fünf Nummern, welche als Geschenke und acht Nummern, welche durch Kauf und Tausch hinzukamen. Die „Graveurzeitung“ wurde auch im verflossenen Jahre außer den Vereinsmitgliedern einer Anzahl Gönnern des Vereins, Schulen und Vereinen unentgeltlich zugestellt.

Rd. **Hamburg.** Der Bericht des Museums für Kunst und Gewerbe für das Jahr 1888 ist trotz der Überlastung des Direktors infolge der diesjährigen Ausstellung rechtzeitig zur Ausgabe gelangt. Die Ankäufe — im ganzen 197 Stück zum Ankaufswert von 15000 Mark — sind diesmal in erster Linie der Stoffabteilung zu gute gekommen. Außer einer großen Brüsseler Tapisserie sind 49 Stoffe und 26 Stickereien erworben. Dadurch ist „die historische Sammlung der Seidengewebe durch typische Stücke aller Zeiten so vervollständigt, daß sie die Entwickelung des Ornamentes und des Farbengeschmackes in den Kleiderstoffen und den zur Wanddekoration bestimmten Geweben vorzuführen geeignet ist.“ Mit der Erweiterung dieser Gruppe ist eine neue zweckmäßige Aufstellung Hand in Hand gegangen. An zweiter Stelle ist wiederum die keramische Abteilung vermehrt worden durch Fayencen und Majoliken, Porzellane und Steinzeug. Holzschnitzereien und Möbel wurden durch französische Arbeiten ergänzt. Wie in früheren Jahren erhielt die Sammlung durch direkte Geschenke wertvollen Zuwachs, auch konnten aus Legaten hervorragende Stücke erworben werden. Sorgfältig gearbeitete Tabellen geben wie immer genaue Auskunft über die Vermehrung der verschiedenen Abteilungen des Museums und der dafür aufgewandten Mittel. Der Besuch stellte sich auf 84396 Personen, das Lesezimmer wurde von 1673 Besuchern benutzt. Auch dieser Bericht ist wiederum mit einigen trefflichen Abbildungen nach Zeichnungen W. Weimars geschmückt.

Rd. **Graz.** Der „steiermärkische Verein zur Förderung der Kunstindustrie“ veröffentlicht den Rechenschaftsbericht über das Vereinsjahr 1888. Die Thätigkeit galt vornehmlich der Vermehrung der Sammlungen und Bibliothek aus der vom Staat gewährten Subvention und den eigenen Mitteln des Vereins. Der Besuch betrug nur 371 Personen, doch wurden 163 Objekte resp. Werke verliehen. Dem ausführlichen Bericht hat der Verein zum erstenmal eine „Publikation“ beigelegt, welche vier von dem unermüdlichen Professor Lacher gezeichnete Objekte aus den Vereinssammlungen in guten Abbildungen nebst kurzem Text über die „Mustersammlung“ des Vereins bietet.

Graz. Der steiermärkische Landesmuseumsverein „Joanneum“ versendet soeben seinen sechsten Thätigkeitsbericht, dem er wie in den beiden letzten Jahren eine hübsch ausgestattete „Publikation“ beifügt. Der Mitgliederstand des Vereines beträgt 14 Gründer, 15 Förderer und 57 Mitglieder. Die Sammlungen wurden auch im verflossenen Vereinsjahre durch zahlreiche und wertvolle Gegenstände bereichert. 330 neue Objekte, darunter 227 Geschenke wurden der Sammlung hinzugefügt. Der Vereinskustos Professor Lacher hat eine Reihe von Reisen unternommen, von denen die nach Ober-Zeiring und Umgegend für die Vermehrung der Sammlungen besonders erfolgreich war. Mit dem Kuratorium für das steiermärkische Landesmuseum, hat der Ausschuß fortwährend enge Fühlung behalten. Die Adaptierung des alten Joanneums ist bereits in Angriff genommen und werden zunächst die vorgeschichtliche Sammlung und das Antiken- und Münzenkabinet in den neu hergerichteten Räumen zur Aufstellung gelangen. Durch einen Umbau des Südflügels, über welchen die Vorverhandlungen noch nicht abgeschlossen sind, wird ferner eine bedeutende Erweiterung des für die naturwissenschaftlichen Sammlungen verfügbaren Raumes gewonnen werden. Was aber wichtiger ist, der Neubau, welcher die kulturhistorischen Abteilungen aufzunehmen bestimmt ist, gewinnt immer festere Gestalt und ist Hoffnung vorhanden, daß der Grundstein noch in diesem Jahre gelegt werden wird. Die „Publikation“ bietet auf zwei Tafeln die Sgraffitodekorationen zweier Häuser in Eisenerz bezüglich des Schlosses Thurnfeld in Steiermark, auf einer dritten ein schönes getäfeltes Zimmer von 1607 im Besitz des Vereins, wozu ein kurzer Text von Prof. Lacher lehrreiche Erläuterungen giebt.

Kunstunterricht.

O.M. **Karlsruhe.** Dem soeben erschienenen Jahresbericht der Großherzogl. Kunstgewerbeschule entnehmen wir folgendes. Die Anstalt war im verflossenen Schuljahre von 205 Schülern besucht. Von denselben gehören an: Baden 155, Preußen 14,

Bayern und Pfalz 11, Württemberg 7, Elsaß 3, Sachsen 3, Hessen 2, Bremen 1; dem Auslande 9 und zwar: Schweiz 5, je 1 Schweden, Rußland, Österreich und Frankreich. Dem Beruf nach sind 79 Maler, 24 Zeichenlehrer, 24 Bildhauer, 20 Möbel- und Musterzeichner, 12 Schreiner, 8 Photographen 4 Modelleure, 4 Ciseleure, 4 Graveure, 3 Lithographen, 2 Gold- und Silberarbeiter, 2 Glasmaler, je 1 Architekt, Reallehrer, Kunstschlosser, Orgelbauer, Mechaniker, Xylograph und Uhrmacher; 11 sind unbestimmten Berufes. Auf die verschiedenen Kurse verteilten sich die Schüler in folgender Weise: I. Vorkurs 45, II. Vorkurs 29, Architekturkurs 19, Bildhauerkurs 9, Ciselierkurs 3, Dekorationskurs 54; Abendschüler 46. Das Lehrpersonal der Anstalt besteht aus dem Direktor, 5 Professoren, 4 Assistenten, 3 Hilfslehrern. Die Thätigkeit des Zeichenbureaus erstreckte sich auf Entwürfe für die Möbelindustrie, Uhrenfabrikation des Schwarzwaldes, Rahmenfabrikation, Arbeiten für Stuck, dekorative Malerei, Gußmodelle, Lederplastik, Buchbinderei, Silber- und sonstige Metallarbeiten, Diplome und Lithographien. Außerdem erfolgten zahlreiche Begutachtungen und Abänderungen eingesandter Entwürfe. Auch in diesem Jahre wurde die Anstalt mit vielen Geschenken bedacht, darunter von Sr. Königl. Hoheit dem Großherzog eine Anzahl wertvoller Metallarbeiten für die Vorbildersammlung. Bei den von den Schülern außer der Unterrichtszeit ausgeführten Preisaufgaben konnten zahlreiche Lösungen mit Preisen in Form geeigneter Werke und Diplomen ausgezeichnet werden. Es erhielten Preise: im Freihandzeichnen: Ahrberg von Eskilstuna, Dauer von Lörrach, Fenker von Ueberlingen, Hansen von Flensburg, Schleith von Wiesleth, Stegerer von Triberg, Wagner von Ettlingen, Wiesner von Höchst; im Wachsmodelliren: Vögele von Karlsruhe, Bruckmann von Sontheim, Langenbacher von Hornberg; im Flächenmalen: Greiner von Pforzheim, Holst von Karlsruhe; in der Mathematik: Greiner von Pforzheim, Bethäuser von Konstanz, Bödigheimer von Neckargerach, Erhardt von Legelshurst; im Zeichnen nach der Natur: Diehm von Lindelbach, Granacher von Birndorf, Hagemeister von Baden, Wagner von Ettlingen. Diplome erhielten: im Flächenmalen: Adam von Merzig, Ahrberg von Eskilstuna, Fenker von Überlingen, Hyrenbach von Konstanz, Kappelhöfer von Ludwigshafen a. Rh., Kuhn von Karlsruhe; im Freihandzeichnen: Bödigheimer von Neckargerach, Holst von Karlsruhe, Langenbacher von Hornberg, Sahner von Mannheim, Schäfer von Mannheim, Siedle von Triberg; in der Mathematik: Litterst von Karlsruhe; im Darstellen nach der Natur: Spital von Offenburg. Für Fleiß und gutes Verhalten wurden mit Preisen bedacht: Ahrberg von Eskilstuna, Dilberger von Elzach, Gäng von Philippsburg, Maier von Furtwangen, Sahner von Mannheim, Vögele von Karlsruhe. Auf Grund der vom großherzogl. Oberschulrat im Juli 1889 abgehaltenen Zeichenlehrerprüfung wurden aus der Zahl der früheren Schüler der Anstalt vier zu Zeichenlehrern ernannt: Friedrich Greiner von Pforzheim, Karl Boos von Villingen, Wilh. Schuhmacher von Kleineicholzheim, Hermann Kohler von Bamdorf. Mit Beginn des kommenden Schuljahres wird die Kunstgewerbeschule die seither innegehabten Räume verlassen, um in das neuerrichtete Gebäude überzusiedeln. Dieser Übergang wird in der Geschichte der Kunstgewerbeschule ein bedeutsames Ereignis sein. Die Möglichkeit einer räumlich freieren Bewegung wird der Leistungsfähigkeit und Weiterentwickelung der Anstalt zweifellos fördernd zu statten kommen und der Schaffensfreudigkeit der Lehrer wie Schüler neue Anregung geben.

Litterarisches.

Musterblätter für weibliche Handarbeiten. Herausgegeben von Frieda Lipperheide. I. Sammlung. 12 Tafeln mit Text. 8°. Preis 3 Mark.

A. P. — Wiederum liegt ein neues Unternehmen der hochverdienten Frau Lipperheide vor: eine Mappe mit 12 Tafeln in Farbendruck enthaltend verschiedene Muster in mannigfaltigster Technik. Dreißig farbige Muster auf zwölf Tafeln bilden den Inhalt der Mappe, und zwei Bogen mit erläuterndem Texte bringen mit zahlreichen Abbildungen an einer großen Auswahl von Gegenständen ihre praktische Verwertung zur Anschauung. Zum Teil haben die Teppichwebereien Smyrna's, sowie die Buntstickereien der serbischen und rumänischen Volkstrachten die Vorbilder geliefert. Andere Vorlagen entstammen einem Gebiete, auf welchem die Herausgeberin sich durch ihre eingehenden Studien und ihre reichen Sammlungen einen wohlbegründeten Ruf erworben hat. Es sind dies altitalienische Muster, sowie solche Kleinasiens, Chinas ꝛc., welche die Technik verschiedener Arten der höheren Kunststickerei vorführen. Der erstaunlich billige Preis von 3 Mark für diese vortreffliche Mustersammlung ist nur dadurch ermöglicht, daß diese Tafeln früher bereits als Gratisbeilagen zur „Illustr. Frauenzeitung“, dem größten und verbreitesten Modeblatt, erschienen sind.

Kloučeck, C., Ornamente für Architektur und Kunstgewerbe nach plastischen Originalen. — 25 Tafeln Fol. in Lichtdruck. Frankfurt a. M., H. Keller. Preis 25 M.

P. — Schon früher ist wiederholt im Kunstgewerbeblatt auf ausgeführte Arbeiten des Professors Kloučeck hingewiesen worden; heute liegt uns eine Publikation von Arbeiten desselben vor. Sie bringt Reproduktionen nach Gipsmodellen, die aus den Händen des Meisters hervorgegangen sind und denen bis zu einem gewissem Grade anzusehen ist, daß ihr Verfertiger Goldschmied ist. Sie zeigen fast alle mehr oder weniger die Behandlung und den scharfen Kontur getriebener und ciselirter Arbeiten, die sorgfältige Durchbildung und Durchführung, wie sie Metallarbeiten geringer Größe zu erfahren pflegen. Diese scharfe und klare Wirkung der Darstellung wird gewiß nicht ohne Einfluß bei der Benutzung der Tafeln, namentlich in den Schulen sein, wo vielfach verschwommene Gipsabgüsse oder Abbildungen danach

zur Verwendung als Vorlagen kommen. Dabei ist die Verwendung der Tafeln durchaus nicht auf die Metallotechnik beschränkt: der Herausgeber hat sich bemüht, auch für Holz-, Stein- und Stroharbeit entsprechende zu komponiren. Meist sind es gute und stilgetreue Arbeiten im Charakter der italienischen, deutschen und flandrischen Renaissance, doch findet sich auch Rokoko darunter. Der Form nach sind es Füllungen aller Art, Zierschilde, Rahmen, Tafeln ꝛc., die teils direkt verwendbar sind, aber mehr noch zu neuen selbständigen Arbeiten anregen können, und daher als Lehrmaterial Wert und Bedeutung haben.

Eingesandt.

— Erinnerungsbänder. Aus dem vorigen Jahrhundert, namentlich aus der Zeit Friedrichs des Großen haben sich noch ziemlich viele seidene Bänder mit aufgedruckten, vereinzelt auch eingestickten Versen, Porträts, Namenszügen, kriegerischen Emblemen u. dgl. erhalten, welche vaterländisch-geschichtliche Ereignisse (die Siege des siebenjährigen Krieges, den Frieden von Hubertusburg und Teschen, Einzüge u. s. w.), aber auch sonstige denkwürdige Ereignisse aus dem öffentlichen und Familienleben (Jahreswechsel, Geburtstage, Jubiläen u. s. w.) verherrlichen, mithin als geschichtliche bezw. kulturgeschichtliche Erinnerungsstücke Wert und Bedeutung haben. Einsender besitzt eine kleine Sammlung solcher Bänder und beabsichtigt behufs Abfassung einer zusammenhängenden Arbeit über diesen Gegenstand die noch vorhandenen Bänder möglichst vollständig zu ermitteln. Er bittet deshalb alle, die solche besitzen oder nachweisen können (besonders Private, aber auch Sammlungsvorsteher, Archivare, Bibliothekare) ihm davon unter genauer Beschreibung der Stücke Mitteilung zu machen. Ebenso würde er für etwaige Nachweisungen dankbar sein, wo derartige Bänder in der Litteratur vorkommen oder besprochen werden. Regierungsreferendar G. G. Winkel in Pritzwalk, Provinz Brandenburg.

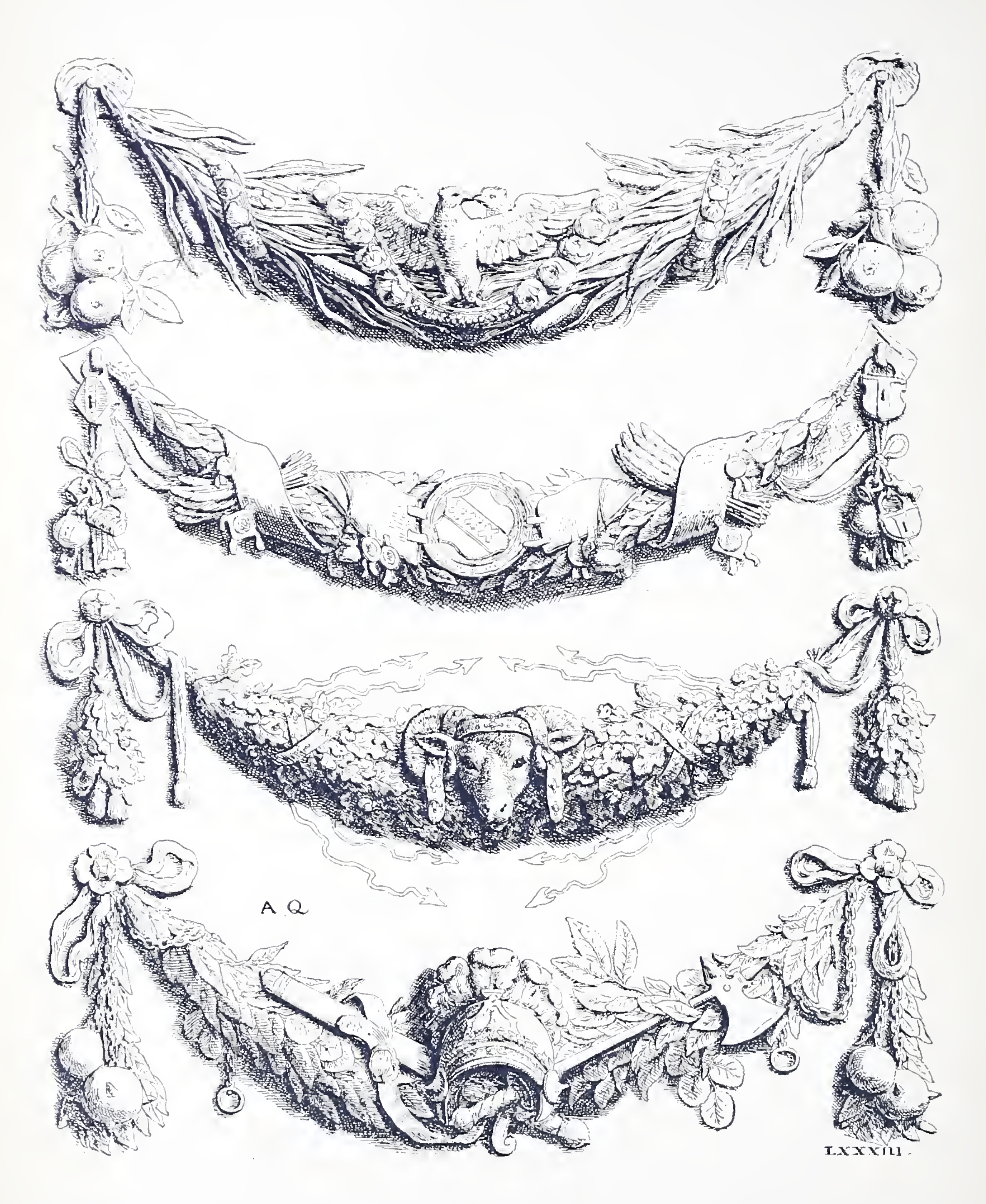
Berichtigung.

Auf S. 119 des laufenden Jahrganges muß es in der Unterschrift der daselbst abgebildeten Kassette heißen: statt Paul Exoty: Paul Stotz, Stuttgart. Wir werden im neuen Jahrgang auf die sehr gelungenen Arbeiten der Firma Paul Stotz zurückkommen.



Rückseite eines Reliquienbehälters. Silber gravirt. 1519.





Fruchtschnüre von Arthus Quellinus.
Aus der Ornamentstichsammlung des Leipziger Kunstgewerbemuseums.
6.



Vignetten von J. C. Delafosse.

Aus der Ornamentstichsammlung des Leipziger Kunstgewerbemuseums.

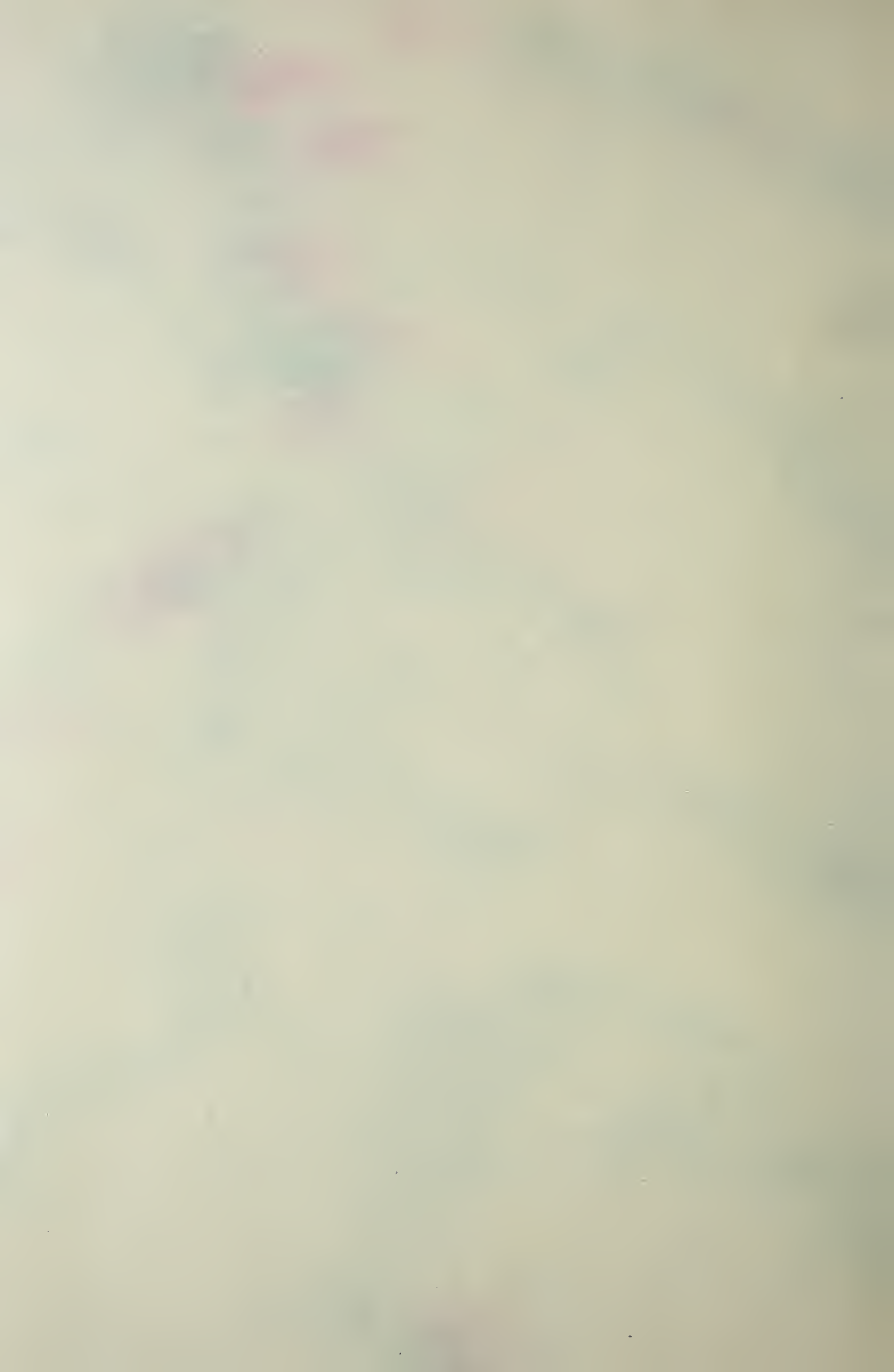
7.












GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00620 4800

